Darstellung der Rede in der deutschen bildenden Kunst des Mittelalters, gezeigt an Propheten und Aposteln

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer

Hohen Philosophischen Fakultät

der

Martin-Luther-Universität

Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Peter Lutze

aus Walsleben (Mark)

1935

Druck: Triltsch & Huther, Berlin

Erster Berichterstatter: Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Waetzoldt.

Zweiter Berichterstatter: Prof. Dr. Gerstenberg.

Tag der mündlichen Prüfung: 26. Juni 1935.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern

Vorwort.

Der Arbeit liegt der Gedanke zugrunde, daß sich die Rede als unmittelbarer Ausdruck des geistigen Lebens eines Einzelnen, einer Zeit wie eines Volkes in der bildenden Kunst widerspiegeln muß. In der ausschließlich christlichen Kunst des Mittelalters sammelt sich das Bild der Rede in den Gestalten der Propheten und Apostel. Es erhebt sich also die Frage nach der Art und der inneren Wandlung des Rednerbildes in den verschiedenen Phasen und Stilen des Mittelalters. Dadurch wird, wie ich meine, ein Zug deutschen Wesens in der Kunst dargelegt.

Allen meinen Lehrern spreche ich an dieser Stelle meinen Dank aus und besonders Herrn Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Waetzoldt sage ich Dank, der die Fertigstellung der Arbeit ermöglichte.

Inhalt.

Seit

I. Einleitung . . . . . 7—1
Aufgabe und Ziel der Arbeit.

II. Propheten und Apostel . . . . . 11—2
Als verschiedene Rednertypen.

III. Frühes Mittelalter . . . . . 21—3
Repräsentation.

IV. Hohes Mittelalter . . . . . 35—4
Disputation.

V. Spätes Mittelalter . . . . . 48—6
Allegorie.

VI. Reformation . . . . . 69—7
Sprache der Persönlichkeit.

VII. Ikonographisches . . . . . 74—8
Zusammenfassung.

VIII. Literaturverzeichnis . . . . . 85—8

IX. Lebenslauf 88

I.

Einleitung.

Aufgabe und Ziel der Arbeit.

Die Apostel, die durch Christus den Auftrag zum Reden und durch das Pfingsterlebnis die unbegrenzte Fähigkeit zum Verkünden erhalten, erscheinen in der Kunst des Mittelalters als die Beispiele der gottbegnadeten Prediger. Jede Epoche sieht in ihnen ihre geistigen Führer und die Vorbilder für die Nachfolger der Apostel. In ihren Bildern wird nicht nur das äußere Gesicht und der akustische Vorgang der Rede gestaltet, sondern es ballen sich in diesen Momenten geistigen Ausdrucks alle Kräfte zusammen, die den Menschen mit Gott verbinden; denn darin liegt die Aufgabe der Apostel, von dem Verhältnis Gottes zum Menschen zu künden. Wenn es in der Apostelgeschichte heißt[1]): „Und sie wurden alle voll des heiligen Geistes und fingen an zu predigen mit anderen Zungen", so bedeutet das nicht, daß die Apostel Sprachgenies werden und viele Sprachen reden können. Es ist vielmehr die Rede gemeint, die aus dem Munde eines Menschen stammt, der voll des heiligen Geistes ist. Die Begeisterung, in der die Apostel von der Offenbarungstatsache sprechen, ist so groß und überzeugend, daß die Worte jedem verständlich werden. Diese göttliche Sprache setzt sich hinweg über die irdischen Sprachgrenzen und erfaßt alle, die sie hören, denn sie ist der unmittelbare Ausdruck des heiligen Geistes. Tatsächlich ist es Gott selbst, der durch den Mund der Apostel zu den Menschen redet. Darin spricht sich der allgemeinste und zugleich tiefste Sinn der Sprache überhaupt aus, daß nämlich durch den Mund eines großen Menschen die Offenbarung Gottes der Menschheit mitgeteilt wird und daß in jeder sprecherischen Aeußerung Töne des Ewigen mitschwingen, wo die Worte für einen höheren Sinn eingesetzt werden. Goethe antwortet auf die Frage[2]) „Was heißt mit Zungen reden?": „Vom Geist erfüllt, in der Sprache des Geistes, des Geistes Geheimnisse verkünden."

Abgesehen von diesem gehobenen Reden hat die Sprache immer die Eigenschaft, Symbol des geistigen Lebens eines Menschen zu sein. Das beginnt bereits beim Kind, wo sich im ersten Wort der Geist des werdenden Menschen zuerst äußert — nun an die jeweilige Erscheinungsform gebunden, die ihm das Volk aufprägt. Die geformte Sprache des geistig-tätigen Menschen ist der Ausdruck des kulturellen Daseins seiner Zeit mit allem Erleben, Wissen und Erfahren, das

[1]) A. G. 2, 4.

[2]) Goethe: Zwei wichtige bisher unerörterte biblische Fragen, zum ersten Male gründlich beantwortet (von einem Landgeistlichen).

der Einzelne im Sein und Werden seines Volkes in sich aufnimmt. Jede Sprache ist also an die Zeit und an das Volk gebunden, in der sie gesprochen wird, da sie von beidem ihre äußere und innere Prägung erfährt; aber immer wird bei einer großen Persönlichkeit der ewige Geist göttlicher Sprache durchbrechen, der dann Richtunggebend für das Volk und die Menschheit wird. Solche Menschen nennen wir Propheten oder Apostel. Sie sind nicht nur die großen Führer und Politiker der Menschheit, sondern zuerst sind sie Redner; denn Schrift oder Druck können niemals eine Menge begeistern. Sie treten dabei als die Führer vor das Volk und verkünden, und tragen ihr Gedankengut weiter, um möglichst viele zu überzeugen und deren Gedanken und Taten in eine bestimmte Richtung zu lenken, die sie auf Grund höherer Einsicht für richtig erkannt haben. So malt sich das Bild der Seher unter den Rednern. Daneben besteht eine zweite Gattung, die die Erfüllung zu predigen haben. Sie sind Redner, die weniger selbständig sind und die Taten oder Gedanken anstelle eines anderen vertreten, für den sie reden. Die Propheten sind die Vertreter der ersten, die Apostel die Vertreter der zweiten Gattung. Beide Arten von Rednern werden immer als Repräsentanten ihrer Ideen und Gedanken auftreten und lebendig bleiben, wobei ihre Person zurücktritt.

Als dritte Form begegnen uns die individuellen Redner. Sie treten auf, wo über ein schon bekanntes Thema gesprochen wird, und altes Gedankengut in neuer Art ausgelegt wird. Solche Redner können zu jeder Zeit erscheinen, werden aber in einer Epoche der Wissenschaft häufig sein, und treten als typische Erscheinung erst auf, wo durch die Schrift oder den Druck die Vermittlung des Stoffes erledigt wird, der früher auch durch die Rede gesagt wurde. Die neue Form der Rede in dieser Zeit ist das Gespräch oder die Disputation. Hier treten zwei Menschen in eine geistige Verbindung, um ihre Gedanken auszutauschen oder die Ideen des anderen zu bekämpfen. Der Sprechende vertritt dabei eine eigene Meinung, er spricht Zweifel am Dogma aus oder versucht. eine Auslegung zu schaffen. Im 13. Jahrhundert ist diese Form vorherrschend.

Es gibt im Mittelalter eine große Vertreterin der Rede und der Schrift, die wieder als höchste Aufgabe die Verkündung aus dem Geiste Gottes hat, das ist die bildende Kunst, die für das Mittelalter die Bibel der Armen genannt wird und die Verkünderin des Christentums ist an die Menschen, die nicht lesen können oder kein Latein verstehen. Sie hat also wie ein Prediger über die Propheten und Apostel in ihrer Redetätigkeit zu berichten, durch die das Christentum seine ungeheuere Ausdehnung erreichte. Sie muß sich, wenn sie von den gewaltigen Rednern der Bibel erzählt, der Sprache ihrer Zeit und ihres Landes bedienen, um verstanden zu werden. Damit sei nicht gesagt, daß sie sklavisch von der Masse der Gläubigen abhängig ist, denn sie kann wie jede andere geistige Aeußerung das Bild ihrer Zeit mitbestimmen.

Die Aufgabe dieser Arbeit ist, zu untersuchen, wie die deutsche Kunst des Mittelalters die drei gezeigten Typen der Redner sieht und gestaltet, wenn sie die Propheten und Apostel vor den Beschauer stellt. Es soll festgestellt werden, wie der geistige und akustische Vorgang der Rede bildlich dargestellt wird, und wie er ein Spiegel der Geistigkeit, des Stiles und einer bestimmten Zeit ist. Man kann diese Aufgabe in die Frage kleiden: wie stellt sich der deutsche bildende Künstler des Mittelalters die Verkündung von Gottes Wort an die Menschheit durch den Mund der Propheten und Apostel vor?

Da die Sprache der unmittelbarste Ausdruck eines Volkes ist, so wird das Bild der Redner, die diese Sprache sprechen, ein beredtes Zeugnis von der Gesinnung des Volkes geben, vor das diese Gestalten vom Künstler hingestellt werden. Das geistige Leben einer Zeit und eines Volkes wird gerade da am stärksten offenbar werden, wo es die Augenblicke zeigt, in denen ein geistiger Austausch in der Rede dargestellt wird. Und da sich in der Gestik und Mimik der Rede der Mensch als geistiges Wesen am deutlichsten offenbart, sind gerade in den Gestaltungen der redenden Propheten und Apostel die wichtigsten Punkte zu suchen, um das Bild vom Wesen ihrer Zeit zu erkennen. Die Rede ist der Ausdruck des gesamten Menschen als Körper-Seele-Geist-Einheit, und durch den Redeakt wird das Gesicht und die Gestalt des Redners gebildet. Das Bild eines Redners zeichnet somit das Gesicht der Rede im weitesten Sinne, gibt konzentriert nicht nur die äußere Gestalt, sondern das ganze Wesen des Menschen; denn wie ein Mensch spricht, so ist er. Da nun die Propheten und Apostel die geistigen Führer der mittelalterlichen Kirche sind, und sich eine Zeit ihre Führer immer so gestaltet, wie sie sie haben will und braucht, so sind die Darstellungen der Propheten und Apostel Spiegel der Zeit, die sich noch dadurch leichter ablesen und erkennen lassen, weil sie in dem denkbar fruchtbarsten Augenblick vor uns treten, nämlich in der größten Konzentration des Geistes, in der Rede. Aus diesem Grunde dürfte eine Untersuchung über die redenden Propheten des A. T. und N. T. ein reiches Material über das gesamte innere Leben aufdecken für die Zeiten, wo sie im Zentralpunkt des Interesses stehen, nämlich für das Mittelalter.

Schmarsow hat in seinen Vorträgen[3]) über die Aeußerungsform des Menschen und ihre Umwandlungen in der Kunst gesprochen. Er bezeichnet als den Anfang aller ausdrucksvollen Gebärdung im allgemeinsten Sinne die Mimik, und somit sie als die Mutter der darstellenden Kunst. Bei der Entstehung des Wortes vermählt sich die Gebärde mit dem Laut, und beide sind ein Spiegel des Charakters, aus dessen Wesen jede Bewegung entspringt. „Alle Gebärden sind Symbole seelischer Werte, alle Bewegungen Wahrzeichen des inneren Lebens." Da nun gerade beim Sprechen sehr deutlich die Wortbildung von Bewegungen — je nach dem Temperament des Einzelnen,

[3]) L. 93. 2. Vortrag S. 23.

wie eines Volkes — begleitet wird, ist dieser Augenblick für die bildende Kunst sehr fruchtbar. „In der Haltung eines Menschen, die mit der Mimik zusammenhängt, wird gezeigt ein Moment des Lebens, ein Tun oder Leiden des Menschen", sagt Schmarsow. Um den Redevorgang einprägsam zu zeigen, sucht sich die bildende Kunst stets einen dynamischen Augenblick, wobei am stärksten die Energie und Spannung des Menschen beim Redeakt zum Ausdruck kommt. Es werden als die deutlichsten Kennzeichen immer wiederkehren das Zusammenziehen der Stirn als Ausdruck des Zornes oder der geistigen Anstrengung überhaupt, die aufgeworfenen Lippen oder der geöffnete Mund als Bild des motorischen Vorgangs beim Sprechen, die Sprechfalten, die sich bei jedem Redner tief eingraben und das Beben der Nasenflügel, die während des Sprechens fortwährend in Bewegung sind. Die Unmöglichkeit, den Schall im Bild als eigentliche Auswirkung des Sprechens wiederzugeben, wird oft durch Schrift oder formale Mittel ersetzt. Man schreibt die Worte, die eigentlich gehört werden sollen, unter das Bild, oder man gibt dem Redner ein Spruchband in die Hand, auf dem oftmals der Inhalt der Rede verzeichnet ist. Oder der Künstler sucht, die Ornamentik des Gewandes oder ein beigegebenes Ornament zum Ausdrucksträger der Rede zu machen — abgesehen von den Bewegungen des Körpers, die als Mittel der Verdeutlichung des inneren Gehaltes der Rede dienen. Die hier angedeuteten Gegebenheiten der Ikonographie sind abhängig von dem Stil, der sich „wie ein Schicksal"[4]) über die Form eines jeden Künstlers — je nach seiner persönlichen Größe — lagert.

Bei der Behandlung der deutschen Kunst muß das Ziel sein, nicht nur die verschiedenen Wandlungen des Themas festzustellen, sondern in das Wesen der Kraft einzudringen, aus der sich die deutsche Kunst immer wieder erneuert, wie es Pinder in seinem Werk tut[5]). Dadurch erscheinen die Stile als Abwandlungen eines Wesens, das in allen liegt und sich je nach dem Charakter der Zeit und des Künstlers wandelt. Die Redegestaltung der deutschen Kunst bleibt sich darin gleich, daß sie immer aus einem inneren „Sagetrieb"[6]) schöpft, der bei einer verhältnismäßig ruhigen Mimik und Gestik stets aus dem Inneren quillt. Die Kunst sucht einen Einklang zwischen Innerem und Aeußerem und findet ihn in der klassischen Epoche des 13. Jahrhunderts, sodaß das Hauptwerk dieser Zeit, die Bamberger Chorschrankenfiguren, den Zentralpunkt unseres Themas darstellt.

[4]) Schopenhauer.
[5]) L. 88.
[6]) L. 88, S. 40.

II.

Propheten und Apostel als verschiedene Rednertypen.

Die Propheten erscheinen als Personifikationen des A. T., die Apostel als die des N. T. Vom Urchristentum an wird das N. T. als Erfüllung des A. T. angesehen, und alle Gedanken des jüdischen A. T. folgerichtig als Hinweise auf das christliche Testament aufgefaßt. Dabei ist es selbstverständlich, daß das N. T. eine wichtigere Rolle spielt, weil in ihm von der Erlösung durch Christus die Rede ist. Die Propheten sind die Weissager des A. T., die Apostel die Prediger des N. T., die sich auf Christus berufen. Die Propheten treten in der bildenden Kunst als Juden auf, die durch den Spitzhut oder durch den Turban gekennzeichnet sind und unterscheiden sich so von den Aposteln. Nach dem typologischen Dogma sind sie die Prophezeier Jesu, auf dessen Kommen ihr ganzes Wirken eingestellt ist, und zwar sind sie es für das jüdische Volk. Johannes der Täufer ist in diesem Zusammenhang der letzte Prophet; er wird infolge dieses Gedankens in eine Reihe mit ihnen gestellt. Der Finger, mit dem der Isenheimer Johannes auf den Gekreuzigten zeigt, enthält in einer Geste den ganzen Sinn seiner prophetischen Sendung, der in dem Worte ausgedrückt wird: „Illum oportet crescere me autem minui."[1]) Obwohl die Propheten also lediglich Vorbereiter sind, leben sie in der Vorstellung der Künstler als kraftvolle Persönlichkeiten, die sehr selbstbewußt und von ihrer hohen Aufgabe besessen, vor ihr Volk als energische und fanatische Redner treten. Die Apostel sind dagegen die Verbreiter der Lehre Jesu auf der ganzen Welt, — gestützt auf das spätere N. T., — auf das Gesetz, das Christus ihnen übergibt. Wenn hier von Aposteln die Rede ist, so sind immer die ökomenischen gemeint, die nach Christi Tod auf Grund von Matthäus 28, 19 in die Welt gehen, um von dem zu reden, was sie von ihrem Herrn gesehen und gehört haben. Zunächst besteht also nur darin ein Unterschied zu den Propheten, daß sie von dem Testament stärker abhängig sind. Die wesentlichste Unterscheidung der beiden Rednertypen tritt erst dadurch ein, daß die neue Kirche die Apostel als Personifizierung und Begründer ihrer Institution verehrt und darstellt. Wo also die Sendboten Christi als Redner auftreten, sind sie zugleich Repräsentanten der Kirche.

Für die Kunst ergibt sich daraus, daß der Prophet stets als bewegter und fanatischer Redner gebildet wird, während der Apostel fast immer durch eine repräsentativ feierliche Haltung in den viel-

[1]) L. 43, Abb. 19.

fältigen Bewegungen der Rede gehemmt ist. Letzterer ist in das starre Gebäude des kirchlichen Dogmas stärker eingebaut als der freiere Prophet. Dieser Unterschied wird wesentlich verschärft durch das verschiedene Attribut, das beide tragen. Das Schriftband des Propheten hat schon rein optisch etwas Bewegliches und Momentanes, wenn es im Entrollen gegeben wird, während das Buch, das der Apostel trägt, die Starrheit steigert, auch wenn das Buch geöffnet gehalten wird. Zunächst mag diese Variation des Attributes, das im Grunde denselben Inhalt bedeutet, nicht diese wesentliche und optische Differenzierung gewollt haben. Man gibt, als das Buch etwas Neues ist, dem Jüngeren das historisch Spätere, während die veraltete Form der Buchrolle als Kennzeichen der früheren Zeit dient. Doch ist es bei den Propheten nicht bei der Buchrolle geblieben. Sie wird zum Spruchband und zur Sprechrolle und wird der Figur beigegeben, die im Redeakt dargestellt werden soll. Zur selben Zeit, wo diese Uebung Gang und Gäbe wird, erweitert sich der Unterschied zwischen den beiden Rednertypen noch um vieles dadurch, daß im 14. Jahrhundert die Apostel als Märtyrer gefeiert und bei ihrer Rede durch die Marterwerkzeuge gehindert werden, während die Propheten völlig frei wie früher reden. Es sind sogar ihre beiden Hände ungehindert für die Redegesten, weil das Sprechband frei in der Luft schwebt, lediglich, um den Inhalt der Rede zu übermitteln und die Schallwellen optisch zu versinnlichen.

Die Typologie kommt in der Malerei am sinnfälligsten da zum Ausdruck, wo die Propheten neben eine Szene des N. T. gestellt werden und darauf hinweisen oder ein geschwungenes Spruchband halten, auf dem dieser Sinn zum Ausdruck kommt.

Bei den folgenden Beispielen kommt es darauf an, eine Reihe von Typen ohne Anspruch auf Vollständigkeit aufzustellen, wobei die chronologische Folge nicht eingehalten wird.

Eine Miniatur der Staatsbibliothek in München[2]) aus dem 12. Jahrhundert zeigt eine Verkündigung und eine Geburt, um die in den vier Ecken des Bildes einmal Jesaias, Ezechiel, David, Jeremias, das andere Mal Daniel, Abacuc, Micha und Jesaias gruppiert sind, um damit dem typologischen Gedanken Ausdruck zu geben, daß sie die Ankunft des Messias vorausgesagt haben. Sie gerieren lebhaft, haben den Mund geöffnet und weisen auf das Schriftband, das sie halten. Darauf steht jedesmal ein Wort mit Bezugnahme auf die neutestamentliche Darstellung. Jesaias sagt zum Beispiel „Ecce virgo . . . .“ In der Sammlung der bibliae pauperum von Corneil finden sich viele solcher Beispiele. Auf dem Verkündigungsbild der biblia pauperum in der Stiftsbibliothek von St. Florian aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts umgeben in den Ecken vier Propheten die Anuntiatio und reden temperamentvoll die Worte, die auf den Aufschriften ihrer geschwungenen Sprechbänder stehen. In der Bibel moralisée[3]) häufen sich die

[2]) Fot.: Riehm u. Tietze, München, Nr. 2552 u. 2553.
[3]) Aus dem 13. Jahrhundert. — L. 66.

typologischen Bilder, die ohne Text von den Weissagern des A. T. und den Predigern des N. T. künden. Als Beispiel der gleichen Art sei noch der Cod. 1198 in Wien erwähnt, der aus dem 14. Jahrhundert stammt und die Propheten in bewegter Redetätigkeit zeigt. Unter der Masse der Gestalten auf dem Deckengemälde in Hildesheim[4]) sind ähnliche Prophetenbilder. Sie tragen ebenfalls Spruchbänder mit denselben oder ähnlich hinweisenden Worten, die jedesmal eine Beziehung zu der neutestamentlichen Darstellung im Mittelfeld herstellen, sodaß die Propheten auch hier als die Vorbereiter des N. T. erscheinen. Und zwar nicht nur durch die äußeren Mittel des Bandes und der Anordnung, sondern wesentlich durch die Darstellung der leidenschaftlichen Rede, die durch die vorgebeugte Haltung, die zeigende, hinweisende Geste und den scharfen Blick in Richtung auf die Szene deutlich gemacht ist. Nicht anders ist es bei der Miniatur aus Brandenburg vom 13. Jahrhundert, wo sich vier Propheten wie von einer Kanzel zu der thronenden Maria herabbeugen oder zu ihr hinaufreden[5]). Diese Darstellung ist so eindeutig, diß sich der Meister das Spruchband sparen kann. Die Prophezeiungstätigkeit der Propheten ist durch die überzeugende Rededarstellung klargelegt. Die Miniatur Ms. Theol. Fol. 162 in der Landesbibliothek zu Kassel aus dem Peterstift in Fritzlar zeigt die vier hinweisend-redenden Propheten in den Ecken einer Kreuzigung mit Spruchbändern, die sich dem Rund des Medaillons, in das sie gemalt sind, schwungvoll anpassen. Etwas anders kommt diese typologische Anordnung auf einer Geburt und Anbetung im Erfurter Museum zur Darstellung. Ganz allgemein sind auf diesem Bilde um 1360/70 die Propheten in einer Reihe unter und über dem eigentlichen Bild in kleine gemalte Holztürmchen gestellt, ohne einen Zusammenhang engerer Art mit der bestimmten Szene des N. T. herzustellen. Die kleinen Propheten-Brustbilder, die dem Geschehen auf dem Bilde zusehen oder auf ihre kühngeschwungenen Bänder zeigen, wollen nur ganz allgemein an den typologischen Zusammenhang vom A. T. und N. T. erinnern. Es ist darum kein Zufall, daß auf ihren Bändern teilweise nichts steht. Auch nehmen sie hier eine nur ganz nebengeordnete Rolle ein, sie sind Beiwerk.

Diese Beispiele lassen sich in der Plastik der gleichen Zeit ebenfalls nachweisen. Das Deutsche Museum in Berlin beherbergt einen Schnitzaltar aus Minden um 1400[6]), wo unter der eigentlichen Darstellung der Marien-Krönung, begleitet von den 12 Aposteln, eine Reihe von bewegten Dreiviertelbildern der Spruchband-tragenden Propheten den typologischen Sinn übermittelt. Sie reden über das Band hinweg mit großen Gesten und bekümmern sich nicht darum, was über ihnen geschieht. Die Köpfe sind zur Seite geneigt, der ganze Oberkörper in den Hüften gedreht, die Hand auf die Brust geschlagen

[4]) L. 21, Abb. 54.
[5]) L. 98, Abb. S. 318.
[6]) Deutsches Mus., Nr. 5863.

oder zeigend auf das knatternde Band gelegt. Diese Propheten sind mit aller Leidenschaft und Energie bei ihrem Rednerberuf. Die Apostel stehen dagegen in völliger Ruhe über und unter ihnen, halten ihr Buch eng am Körper oder greifen in ihr weites, weich fallendes Gewand, unter dem der Körper im Einzelnen nicht abzulesen ist, sondern nur in einer großen empfindsamen Biegung wirksam ist. Nur einer hält seine Rechte nach vorn, um irgend etwas auseinanderzusetzen, und legt dabei Daumen und Zeigefinger leicht aneinander. Aber allen fehlt die ausstrahlende, zwingende Kraft der Redebewegungen, die wir bei den Propheten fühlen. Wenn hier auch der Stil formverpflichtend wirkt und in diesem Fall die Leidenschaftlichkeit lähmt, so wird gerade hier deutlich, wie verschiedenartig die Rede bei den Propheten und Aposteln gestaltet ist. Dasselbe, nur in leidenschaftlicherer Form tritt uns auch im Krakauer Altar des Veit Stoß entgegen, wo jedoch die Propheten lediglich als Beiwerk wirken, während der Hauptwert auf die neutestamentliche Szene gelegt ist. Wo also in typologischer Art die Propheten als Begleitfiguren eines neutestamentlichen Bildes auftreten, tun sie das stets als freie Redner und unterscheiden sich schroff von den ruhigeren Aposteln, wenn sie mit denen zusammen in einem Werke erscheinen. Diese Feststellung gilt für alle Stile, denn wir konnten sie im 12. Jahrhundert genau so machen wie im 13., 14. und 15. Jahrhundert.

Am Merseburger Taufstein[7]) und Bamberger Fürstenportal, wo die zu behandelnden Figuren übereinander stehen, hat die Typologie eine höchst krasse Ausprägung gefunden und die Kunst völlig abhängig gemacht von einer symbolistischen Idee, die die Apostel auf den Schultern der Propheten sehen will[8]).

Das zwischen 1173 und 1188 entstandene Werk zeigt die starr stehenden Propheten, auf deren linker Schulter je ein Apostel in streng frontaler Haltung sitzt. Es sind einfach die isoliert stehenden oder sitzenden Figuren ohne die geringste Veränderung übereinandergesetzt, ohne auf die absonderliche Stellung Rücksicht zu nehmen, oder eine wesentliche formale oder geistige Verbindung zwischen den beiden herzustellen. Nur sehr vereinzelt wird diese sonderbare Feierlichkeit durch die Aufwärtsbewegung eines Prophetenkopfes oder die befangene Redegeste einer Figur in Bewegung gebracht. Obwohl durch die Anordnung völlig klargemacht ist, daß es sich um Propheten und Apostel handelt, sind beide dennoch unterschieden. Die Propheten tragen Spruchbänder mit ihren Namen, während die Apostel auf den Arkadenbögen über ihren Köpfen benannt sind. Also selbst hier ist die gebräuchliche Unterscheidung der beiden Rednertypen durchgeführt, und in der Tat bekommen die stehenden Figuren durch ihr Attribut eine Spur von Beweglichkeit. Aber in die künstlerisch sehr schwer zu gestaltende Gruppe Leben zu bringen, erreicht

[7]) L. 13, Abb. 42.

[8]) In S. Sebastiano sul Palatino in Rom findet sich diese Formung bereits in einem Fresko vom Ende des 10. Jahrhunderts.

das 13. Jahrhundert am Fürstenportal des Bamberger Domes. Hier empfindet man die Eigenart der ikonographischen Idee keineswegs so stark wie in dem vorher behandelten Werk, weil alles Lastende und Starre der reinen Repräsentation durch eine bewegte Lebendigkeit ersetzt ist, die selbst darüber hinweghilft, daß wir es hier mit einem Akrobatenstück zu tun haben. Die feingliedrigen schmalen Gestalten, deren Körper durch das wellig und locker fallende Gewand hindurchschimmern, setzen sich hinweg über das Schweregesetz und sind Ausdruck des typologischen Gedankens, daß die Apostel auf den Schultern der Propheten stehen. Die Körperbewegungen und Gesten erscheinen natürlich. die Gesichter sind alle stark im Ausdruck durch die zusammengezogenen Augenbrauen, durch die Falten im Gesicht, den scharfen Blick aus tiefliegenden Augenhöhlen und den geöffneten Mund, der hier deutliches Zeichen der Rede ist. Die Propheten und Apostel unterscheiden sich nur ganz gering. Während von den alttestamentlichen Rednern keiner ein Buch hat, so tragen die Hälfte der neutestamentlichen eins, auf das sie mit der freien Hand zeigen, um damit zu dokumentieren, daß sie nicht von sich aus reden, sondern Diener des N. T. sind. Ein geistiges Band ist teilweise dadurch zwischen unterer und oberer Figur geflochten, daß einzelne Propheten an ihre neutestamentlichen Nachfolger Worte richten. Sie wenden den Kopf scharf nach oben und blicken den Apostel über sich an, der jedoch keine Notiz von dieser Anrede nimmt. Im übrigen sind beide Rednertypen hier nicht unterschieden, sie tragen beide stark individuelle Züge und halten sich sehr selbstbewußt in ihrer Rolle als Verkünder des göttlichen Wortes. Diese Verschleifung der Gegensätze ist das Werk des Bamberger Meisters, mit dem wir uns noch an anderer Stelle auseinanderzusetzen haben. Der Stil des 13. Jahrhunderts und vor allem die Persönlichkeit des Künstlers steigert die individuelle Kraft seiner Figuren und mildert damit den scharfen Gegensatz zwischen Propheten und Aposteln. Nur durch das Kompositionsschema erhält sich die typologische Gegenüberstellung der Weissager und der Erfüllungsprediger.

Zeitlich nur wenig früher ist ein Werk gleichen Inhalts von einem französischen Meister an der Südfassade der Kathedrale in Chartres[9]). Dieser Meister löst das schwierige Problem völlig anders. Im Gewände stehen repräsentative Apostel mit großen Attributen und in gleichmäßig-ruhiger Haltung auf Konsolen, die durch kleine Propheten gebildet sind, die mit aufgeregten Gesten und schwingendem Spruchband hinaufreden. Es ist damit dasselbe gesagt, aber die Schwierigkeit umgangen, die heiligen Figuren in sonderbaren Stellungen zu geben, die der Bamberger Meister nur durch sein großes Können überwindet. Außerdem tritt uns hier die scharfe Unterscheidung zwischen Propheten und Aposteln wieder schroff entgegen. Die kleinen Konsolenfiguren sind begeisterte Redner, die großen Gestalten darüber Repräsentanten der Kirche. In Deutschland findet sich diese

[9]) L. 102, Abb. 77 (1205—1215). Ähnlich in Reims, L. 102, Taf. 71, Bd. I.

Komposition in Magdeburg 1235/50[10]), wo die Apostel ebenfalls auf Konsolen mit alttestamentlichen Gestalten stehen. Weitere Bildungen dieses Themas, die aber nichts wesentlich Neues bringen, zeigen die Chartreuser Glasfenster.

Am Heribert-Schrein in Köln[11]), der von Witte um 1165/67 datiert ist, tritt neben die übliche typologische Idee eine andere, nämlich die der Legende von der Entstehung des Credo. Dort wird erzählt, daß alle 12 Apostel an der Zusammenstellung des Bekenntnisses mitarbeiteten, indem jeder einen Artikel hinzufügte. Die Legende wird von Rufin übermittelt, stammt aus der Mitte des 4. Jahrhunderts[12]) und ist die Veranlassung zu dem Namen „Apostolisches Credo"[13]).

Infolgedessen steht in den Büchern, welche die Apostel halten, je ein Artikel geschrieben, den sie verlesen. Die Männer sind beweglich, sie zeigen mit der Hand auf das Buch oder strecken die Hand im Redegestus zur Seite und nach vorn, die Körper und Köpfe werden leicht zur Seite genommen, während die Gesichter sehr gleichmäßig und ausdruckslos gestaltet sind. Auf Grund der Haltung und Geste ist völlig eindeutig, daß sie reden. Trotz dieser Tätigkeit ist die typologische Gegenüberstellung zu den Propheten auch hier nicht vergessen. Zwischen den Sitzfiguren stehen auf schmalen rechteckigen Feldern Propheten in Email. Sie sind kenntlich durch den Namen, der bei den Aposteln auch angegeben ist, und durch die langen Spruchbänder, die sie in bekleideter Hand halten. In ihren Gesten und Bewegungen sind sie durch den engen Platz behindert, nur eine seitliche Schrittstellung gibt einigen ein besonderes Leben. Die Propheten sind hier nicht durch größere Lebendigkeit in ihrer Rede, sondern nur an dem Schriftband kenntlich gemacht, das hier wohl lediglich ein Zeichen der älteren Zeit sein soll.

Noch weniger scheint an diese Unterscheidung gedacht zu sein beim Dreikönigsschrein[14]), wo die Propheten und Apostel zwar auch distanziert sind, doch auf völlig andere Weise. Die Apostel sind durch Beigabe von Kirchengebäuden, die sie seitlich halten, als Stifter dargestellt und durch Marterwerkzeuge als Märtyrer gekennzeichnet. Doch kündet sich bei ihnen das 13. Jahrhundert, an deren Schwelle sie entstanden sind, durch Charakterisierung des Einzelnen an. Die völlig frei-plastischen Figuren drehen und wenden sich auf ihren Sitzen, sprengen durch ihre ausladenden Bewegungen fast den Rahmen und lehnen sich mit ausdrucksvollem Gesicht aus der Arkade heraus, um recht eindringlich zu ihren Zuhörern zu reden. Aus typologischen Gründen sitzen die Propheten in der unteren Reihe und sind im Gegensatz zu den Aposteln völlig auf ihre Redetätigkeit beschränkt, was ihnen durch das Fehlen von Attributen — ausgenommen

[10]) L. 37, Abb. 63.
[11]) L. 114, Taf. 42—45.
[12]) L. 46, S. 87.
[13]) Für die Gestaltung in der Kunst ist der pseudoaugustinische Sermo (1117/30) ausschlaggebend. Vergl. L. 111 und L. 109, Kap. 7.
[14]) L. 114, Taf. 61/70.

ein Buch oder eine Rolle — möglich ist. Sie sprechen frei und benutzen Buch oder das lose fallende Band nur als unterstützendes Konzept. Besonders die Mimik drückt bei ihnen den Sprechvorgang intensiv aus. Der Mund ist geöffnet, tiefe Sprechfalten verlaufen in den starken Bärten oder am bartlosen Kinn. Der Blick ist fest auf den Zuhörer gerichtet. Die Unterscheidung zu den Aposteln ist weniger durch äußere Mittel durchgeführt, sondern kristallisiert sich um die Herausarbeitung des inneren Unterschieds der Redeart durch Charakterisierung der Sprecher. Die Propheten sind wiederum ausschließlich Redner, während die Apostel Kirchenfürsten zugleich sind.

Um den Gegensatz zwischen den beiden Typen noch deutlicher zu machen, vergegenwärtigen wir uns einige Prophetenbilder. Als das bezeichnendste Bild der altestamentlichen Redner erscheint mir der Teppich im Germanischen Museum zu Nürnberg um 1360/70[15]). Die Sprechbänder, die gleichzeitig ordnendes Ornament abgeben, sind mit ihren Aufschriften der Ausdruck der lebendigen Rede der jüdischen Sprecher, die sich immer zwei und zwei erhitzt in Rede und Gegenrede begegnen. Die Armbewegungen sind heftig und abwechslungsreich, und die Hände, deren Finger in den einzelnen Gliedern die spitzfindige und eindringliche Sprache ausdrücken, flattern als helle Farbflecken greifend, zeigend, weisend und explizierend herum. Das Gewand, das durch die Kopfbedeckungen als jüdisch bezeichnet werden kann, steht in vollem Einklang zu diesen erregten Bewegungen. Es macht die gespannte Stimmung noch deutlicher. Aber in der Gesichtsbildung erreicht der Künstler den Höhepunkt der Intensivierung. Die großen Augen scheinen herauszuquellen, die scharfen Falten an der Nasenwurzel verstärken diesen Ausdruck, der Mund scheint überzuquellen von dem Wortschwall, der auf den Widerpart gehäuft wird. Es sind leidenschaftliche Sprecher, die sich, wie wir aus den Aufschriften der Bänder erfahren, über die Aufgaben der Rede unterhalten[16]).

Es gibt daneben völlig andere Prophetenbilder, wie zum Beispiel die Freiburger in den Tabernakeln des Turmes aus den 30er Jahren des 14. Jahrhunderts[17]). Sie haben nicht die jüdische Geschäftigkeit und Erregtheit, sondern stehen als trotzige, geistige Kampfgestalten an ihrem Platz, den ihnen die Architektur anweist. Das hindert jedoch nicht, sie als Redner darzustellen, die zwar ein Buch halten, die aber im übrigen durchaus das asketische Gesicht eines prophetischen Redners tragen. Aus dieser Haltung ergibt sich, daß diese Redner jeder für sich verkünden und predigen und nicht mit dem Nachbarn disputieren. Dasselbe gilt von den Trierer Propheten aus der Mitte des 13. Jahrhunderts im Deutschen Museum in Berlin[18]).

---

[15]) L. 65, Taf. 240/41.

[16]) z. B. Wer sein Zung wol ferhuten woll der bedacht sich was er reden schol.

[17]) L. 95, Abb. 98/100.

[18]) Berlin, Deutsches Museum.

Bei dieser Gruppe drückt jede Bewegung des Zeigens oder Fassens die Rede aus, die im Gesicht konzentriert gestaltet ist durch den energischen Blick, die scharfen Falten auf der Stirn und um den Mund und durch den Mund selbst, der sein Gepräge durch den ständigen Rednerberuf erhalten hat. Daneben wird dieser Stand durch das schmale Antlitz gekennzeichnet, das mir für einen solchen Redner typisch zu sein scheint.

Die alttestamentlichen Sprecher treten uns auch noch als solche in einigen weltlichen Werken gegenüber, wo sie als Geisteshelden Antipoden zu den Kriegshelden und anderen Geistesarbeitern sind: Am Schönen Brunnen in Nürnberg und an den Rathäusern von Aachen, Bremen, Köln und Ulm[19]). Hier tritt ihre rednerische Tätigkeit stark hervor, sie sind die Prototypen der Redner überhaupt. Diese Art von Prophetenbildern, die einen repräsentativen Charakter tragen, stehen zunächst im Gegensatz zu den Teppichbildern und erscheinen als völlig anderer Typ. Aber die Grundauffassung ist dieselbe: Die Propheten sind Redner. Das ist im Teppichbild kleinteilig charakterisiert, in Freiburg monumental gestaltet, am schönen Brunnen als Kennzeichen der geistigen Arbeit überhaupt gefaßt.

Wo man die A. T.-Vertreter antrifft, an verschiedenen Orten und zu allen Zeiten, kehrt diese Auffassung wieder. Der Jesaias vom Taufstein in Hildesheim, Ende des 12. Jahrhunderts[20]), mit seinem fanatischen Rednergesicht und mit dem schwungvollen Spruchband in den Händen oder in Frankreich der Moissacer David aus dem frühen 12. Jahrhundert[21]) mit seinem quellend-sinnlichen Mund und den heftigen Arm- und Beinbewegungen sind Beispiele dafür. Ebenso lassen sich die kleinen aufgeregten Männer in den Archivolten des Westportals in Senlis aus dem Ende des 12. Jahrhunderts[22]), die sich garnicht halten können in ihrer Redebegeisterung — besonders im Vergleich zu den viel ruhigeren Apostelfürsten, die wiederum auch Repräsentanten der Kirche sind — oder, um ein ähnliches Beispiel aus Deutschland zu zeigen, die kleinen Propheten in den Archivolten des Freiburger Hauptportals mit den Spruchbändern und dem deutlichen Redeausdruck in Geste und Mimik anführen. Damit sind wir zeitlich und in der Darstellungsart den Straßburger Propheten von 1285[23]) sehr nahe, die eine Zwischenlösung von den Trierer Skulpturen und dem Nürnberger Teppich in ihrer inneren Gestaltung darstellen. Sie sind feste und starkgebaute Gestalten von hoher Majestät. Aber ihre verschiedenartige Rede bringt sie so in Bewegung, daß auch sie in erster Linie als Redner dastehen. Ihre Bewegungen sind überall irgendwie mit dem Spruchband beschäftigt und zeigen bei jedem eine

---

[19]) s. L. 108.
[20]) L. 81, Taf. 47/48.
[21]) L. 110, Taf. 70/71.
[22]) L. 102, Taf. 55, Bd. I.
[23]) L. 85, Pinder: „Anfang 14. Jahrhundert", Abb. 1. Schmitt: „1285", L. 95, S. 52.

andere Variation. Aber der Gesichtsausdruck ist wieder das Beherrschende. Die durchgeistigten Redner sind auf ihre Tätigkeit konzentriert und kennen kein Abweichen davon. Der Kopfbedeckung nach sind sie Juden, doch in Haltung und Bewegung erscheinen sie als Menschheitspropheten. Das unterscheidet sie innerlich von den Berufsgenossen auf dem Teppich in Nürnberg.

Nach diesem Exkurs zur Charakterisierung der Propheten, wenn sie allein gestaltet werden, sollen noch einige Vergleiche zu den Aposteln durchgeführt werden. Dadurch wird sich der Unterschied noch deutlicher zeigen. In den bisher behandelten Werken wurde die Verschiedenheit in der Hauptsache durch Subordination gezeichnet, nun folgen die Beispiele, in denen die Weissager und Prediger koordiniert werden.

Der Jakobsaltar in der Jakobskirche zu Nürnberg aus der Zeit um 1360[24]) zeigt die Verkündigung und Krönung Mariä neben der Auferstehung Christi mit den drei Frauen am Grabe. In der oberen Reihe sitzen links und rechts je ein Prophet mit und ohne Buch, dazwischen stehen Bartholomäus und Andreas mit einem Propheten in der Mitte, dann ein Apostel mit einem Buch zwischen zwei Vertretern des A. T., darauf ebenso gruppiert erst Matthias in der Mitte zwischen zwei Propheten, während ganz rechts wieder zwei Apostel, Matthäus und ein unbezeichneter mit einem Buch, einen Propheten flankieren. Die Propheten sind durchweg durch Spruchbänder gekennzeichnet und unterscheiden sich weiterhin dadurch von den Aposteln, die ihr Marterwerkzeug oder ein Buch halten, daß sie einen Hut tragen, um den kein Heiligenschein tritt, während die Apostel alle barhäuptig und mit einem Heiligenschein gemalt sind. Die Kleidung unterscheidet sich im übrigen nicht. Sämtliche Männer sind bärtig. Die Propheten tragen als die älteren größere weiße Bärte, die zum Teil in drei großen Strähnen herabwallen. Die Apostel stehen bis auf einen still mit in sich gekehrtem Blick da. Die Propheten sind dagegen in stetiger Bewegung, ihre Blicke suchen die Zuhörer, zu denen sie sprechen. Für ihre Rede sind die Sprechbänder Symbol. Es ist auffallend, daß hier die beiden Rednertypen so scharf äußerlich und innerlich unterschieden sind in ihrer Eigenart. Nimmt man die beiden sitzenden Propheten an den Seiten noch dazu, so wird der Vergleich noch deutlicher. Der eine zeigt das Buch vor, und der andere redet völlig frei mit einer gelösten Redegeste und einem scharfen Blick auf die Zuhörer. Die Beruhigung des Stiles hat die Apostel stärker ergriffen als ihre alttestamentlichen Kollegen. Die Apostel können kaum noch Redner genannt werden, während die Propheten ihre Lebendigkeit behalten haben. Das zeigt um so stärker, wie das Reden zu ihrem Wesen gehört, und wie sich die Künstler des gesamten Mittelalters bei ihnen auf die Redegestaltung konzentrieren.

---

[24]) Anzeiger des Germ. Nat. Mus., Nürnberg, 1930/31, Taf.: 46—55.

Dafür ist ein zweites sehr deutliches Beispiel das Deckengemälde in Culmsee[25]), auf dem Apostel und Propheten nebeneinander stehen. Die Apostel mit aufgeschlagenen Büchern, die sie mit beiden Händen als Kennzeichen ihrer Person nach vorn halten; denn überall steht der betreffende Name in dem Buch. Jede andere Geste des Zeigens oder Redens ist sehr gehalten zur Darstellung gelangt. Die Propheten tragen lange Spruchbänder, die hoch über ihre Köpfe hinausragen und den Namen des betreffenden Trägers enthalten. Abgesehen davon, daß schon dadurch eine stärkere Bewegung bewirkt wird, zeigen außerdem die Gesten der alttestamentlichen Redner eine größere Freiheit und Beweglichkeit, und der Blick geht aggressiver nach vorn.

Die Apostel erscheinen nicht durchweg als Redner. Unter den Einflüssen der Stile und der Geistesgeschichte tritt der Redeausdruck verschieden stark heraus. Diese Schwankungen zu untersuchen, wird nachher die Aufgabe sein.

Die Propheten sind dagegen immer Redner, in jeder Zeit und in jedem Stil, wo sie auftreten. Die Rede ist ihr eigentliches Element. Das hat die Gegenüberstellung mit den Aposteln und die Darstellung von isolierten Prophetenbildern, von denen später noch einige in anderem Zusammenhang auftauchen werden, gezeigt.

Zugespitzt gesagt, verhält sich der Prophet zu den Aposteln wie das Individuum zum Typus; denn die repräsentative Aufgabe der Apostel wirkt Gemeinschaftbildend, während das Sprechen, wie es uns bei den Propheten begegnet, das Individuelle ausbildet.

[25]) Fot.: Kunstgesch. Seminar Marburg, Nr. 0. 19218.

III.

Frühes Mittelalter.

Repräsentation.

In allen künstlerischen Aeußerungen der Romanik spricht sich eine innere Sicherheit und Geschlossenheit aus. Das gesamte künstlerische Schaffen steht unter dem einheitlichen und dem unbedingt verbindlichen Dogma der Kirche. Die sinnfälligste Repräsentation dieses Dogmas als kirchenbildende Macht ist die Darstellung der ersten christlichen Gemeinschaft, die für die Kirche von entscheidender Bedeutung ist, nämlich das Apostel-Kollegium. Darum nimmt dieses Thema im 12. Jahrhundert einen wichtigen Platz ein. Sein hervorragendster Zweck ist die Repräsentation der Kirche. Ueber den einzelnen Apostel legt sich bannend der Zwang dieses repräsentativen Charakters, der eine starre Zuständlichkeit zur Folge hat. — Da dieser Geist im Stil der Plastik am zwingendsten gestaltet ist, stelle ich sie an den Anfang. —

Die Gustorfer Apostel[1]) stehen starr da. In der linken Hand halten sie ein Buch, die rechte ist bis zur Schulterhöhe erhoben, wobei die Handfläche nach vorn zeigt. Die Köpfe sind leicht zur Seite gewendet. Die Gesichter erscheinen ohne Bewegung. Nur der Bartlose hält inne in einer aggressiven Schrittstellung, und es will scheinen, als spräche er. Die Verkündertätigkeit ist im übrigen nicht gezeichnet. Durch das Erheben der Hand zum Redegestus sind die Apostel als Redner dargestellt. Wichtiger in dieser Formung ist, daß das Kollektiv der Zwölf sinnfällig gezeigt wird und damit die Grundlage der Kirche symbolisiert ist. Verwandt mit Gustorf ist Gandersheim[2]). Hier stehen die Apostel ebenso gereiht. Einer hält ein Buch, der andere ein Spruchband. Der erste erhebt die Hand im Redegestus, während der andere auf das geöffnete Schriftband zeigt. Bei dem Werk ist also die Verkündertätigkeit durch Gesten stärker betont. Aber in der Haltung der Rede, die nur angedeutet ist, ist das Entscheidende das Gemeinsame, das hier in rhythmischer Art durch den Wechsel von Buch und Spruchband gelöst ist.

Dieselbe Art der Verkündung des Wortes in etwas lebhafterer Form zeigt die stark beschädigte Reliefreihe in Amsterdam[3]). Die

---

[1]) L. 5, Abb. S. 167 — 1130.
Werden Abb. S. 35 — 1065—1080. Hier drückt sich die Redetätigkeit durch die erhobenen Schwurfinger deutlicher aus (vielleicht von einer Anlage zu einem Sarkophag).

[2]) L. 5, Abb. S. 75 — 1130/35.

[3]) L. 5, Abb. S. 211 — 1200.

Haltung ist straff, der Kontur und die Faltenlinien sind energisch in den Stein gegraben. Die großen Köpfe werden leicht zur Seite geneigt. In den Händen tragen sie wieder in gleichmäßigem Wechsel Buch oder Band, auf das sie zeigen. In Kleinigkeiten weist das Relief leichte Variationen auf. Während Johannes sein Spruchband erhoben hält, faßt Jakobus das offene Buch mit beiden Händen. Dadurch wird zwar die repräsentative Zuständlichkeit nicht gestört, aber es ergeben sich durch die leicht verschiedenen Bewegungen Akzente, die in Gustorf fehlen. Der Einzelne bleibt jedoch nach wie vor in die Gemeinschaft eingebettet. Die Rede, die nur von dem gemeinsamen Auftrag Gottes getragen ist, wird daher erschöpfend dargestellt durch den gleichmäßigen Redegestus oder durch das Zeigen auf die Schrift.

In Frankreich werden zu dieser Zeit neben den aufgeregten burgundischen Skulpturen[4]) z. B. in Chartres[5]) blockig gebundene Repräsentativ-Gestalten geschaffen.

Am Westportal von St. Trophime in Arles[6]) wiederholen sich in ähnlicher Weise die Bewegungen, die wir bei den Deutschen feststellten. Nur die Gesichter tragen stärkere Züge und die Lippen lassen schmale Spalten, die zum Sprechen geöffnet sind. Während die Chartreuser Gewändefiguren an den Block gebunden sind und in repräsentativer Monumentalität gebildet sind, gruppieren sich am Türsturz die Apostel immer zu Dreien, um im Gespräch miteinander der persönlichen Meinung Ausdruck zu geben. In dieser lebhaften Gestensprache äußert sich die Eigenart westischen Temperaments. Sie ist z. B. stärker als bei den Aposteln vom Türsturz aus Petershausen, die im Karlsruher Landesmuseum bewahrt werden[7]).

Die Stilstufe von Gustorf wird von den Trierer Chorschranken-Aposteln[8]) fortgesetzt, die heute im Dommuseum untergebracht sind. Aus ihnen spricht, wie Beenken sagt, hochromanischer Geist. In stärkerer Plastizität als in Gustorf schreiten die Figuren aus flachen Nischen hervor. Jedes Glied ist wie in ottonischer Zeit vorgetrieben. Sie halten ihre Bücher in verschiedener Art. Einer trägt es mit beiden Händen horizontal vor sich her. In der Schreitbewegung liegt eine Annäherung zum Mitapostel. Man fühlt, daß das Kollegium aus verschiedenen Menschen besteht. Der Kopf, der weiter aus der Fläche ragt, als der übrige Leib, zeigt in den Gesichtszügen eine starke geistige Sammlung. Die Augen sind scharf nach vorn gerichtet. Trotzdem herrscht das repräsentative Element des Kollektivs vor.

In den Gröninger Brüstungs-Aposteln[9]) im Deutschen Museum zu Berlin erreicht der streng-romanische Stil seinen Höhepunkt. Zum ersten Mal begegnet uns hier eine Freiplastik, welche die Körper

[4]) z. B. Vezelay.
[5]) Am Hauptportal.
[6]) L. 102, Abb. 51 — Ende 12. Jh. Hierzu gehören ihre Nachfahren in der Krypta vom Dom zu Chur. L. 5, Abb. 267.
[7]) L. 5, Abb. S. 95b — nach 1162.
[8]) L. 5, S. 191 — 1160/70.
[9]) L. 5, Abb. S. 136—137 u. 139.

räumlich baut und aus der Fläche herauszulösen versucht[10]). In den Bewegungen kündet sich das Contrapost an. Das Buch liegt auf den seitlich gestellten Knien, und die Arme sind zur Rede erhoben, während der Blick am Heiland vorbei in die Weite geht. Hierin drückt sich deutlich eine Hinwendung zur Redeausgestaltung aus, die eine Hervorkehrung des Persönlichen mit sich bringt. Verglichen mit den völlig starren Figuren des Erfurter Stuck-Altares[11]) kann man vor den Gröninger Figuren von einer Art Lebendigkeit sprechen, welche durch die verschiedenartigen Redegesten bewirkt wird. Doch ist die Gemeinsamkeit durch die repräsentative Idee und den strengen Stil erhalten, der zwar einzelne individuelle Züge zuläßt, z. B. in der Haarform, der das Gewand so eng an den Körper anschließt, daß die Gelenke herausstoßen, der aber trotzdem durch die einheitliche Linienführung bindend wirkt. Jeder ist Repräsentant des Ganzen und tut nicht eine Bewegung, die den Einklang stören könnte. In Gröningen ist das Höchstmaß an Bewegung erreicht, welches die Repräsentation zuläßt. Nicht unwesentlich ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß die Apostel in Gröningen sitzen; denn dadurch kommt in jeden Einzelnen eine Bewegung. Jeder Faltenlauf wird geknickt, und die Haltung löst sich aus der Starrheit des Stehens. Es gibt in der Durchführung des Sitzmotives viele Variationsmöglichkeiten in der Stellung der Kniee und im Verhältnis vom Ober- zum Unterkörper. Aber alle diese Keime, die zur Auflockerung der Feierlichkeit und zur Hinwendung zum Zufälligen führen können, sind durch die konservative Macht des Stiles unwirksam gemacht, der das Einzelne zum Ganzen schließt.

Am Anfang des 13. Jahrhunderts sind die sitzenden Apostel in Wessobrunn geschaffen[12]), die heute im Nationalmuseum zu München stehen. Wuchtig sitzen sie da, reihen sich einer neben den anderen, ohne im Typ wesentlich unterschieden zu sein. Die Grundhaltung ist streng frontal, worin sich der Wille kundtut, sich als Gemeinschaft repräsentieren zu wollen. Der Stil ist bestimmt durch das Festhalten am Block, die Konturen sind fest und einheitlich. Doch in der Durchführung des Einzelnen zeigt sich ein reiches Leben von Bewegungen. Wie in einer zufälligen Geste greift der Apostel in sein Obergewand, das dadurch in schweren Falten hängt und einen tiefen Hohlraum schafft. Da aber alle eine solche Bewegung fast gleichmäßig durchführen, ist das Zufällige aufgehoben und die Gleichmäßigkeit der Repräsentation erhalten. In der Ausgestaltung der Köpfe, von denen nur zwei erhalten sind, ist die strenge Form bereits gebrochen. Die Köpfe sind leicht vorgebeugt und zur Seite gewendet, während sich das Gesicht um den Mund aus seiner Starrheit zum Sprechen löst. Auch die Schultern sind bei verschiedenen kaum merklich zur Seite

[10]) Sie erklärt sich wesentlich aus dem Zusamenhang mit der in Stil und Material (Stuck) vorbildlichen Plastik am Ciborium in Civate (um 1090).
[11]) L. 5, Abb. S. 131 — nach 1160.
[12]) L. 68, Abb. 20/29.

genommen. Die Wendung zum Mitapostel pflanzt sich durch die ganze Gestalt fort und regt sich wieder in einer vorsichtigen Vorschiebung des einen Fußes. Die Apostel wollen miteinander sprechen. Das ist eine Neuerung, die für die reine Repräsentation unmöglich war; denn in ihr ist ein Gedankenaustausch unnötig, da es für die Reihe der Apostel nur den einen Gedanken der göttlichen Aufgabe gibt. Die Repräsentation ist also in ihrer Grundhaltung gestört, wenn sich der Wille des Individuums regt, das sich mit seinem Nachbarn auseinandersetzen will. In Wessobrunn ist damit der erste Schritt getan für die Entwicklung des 13. Jahrhunderts, die in den disputierenden Propheten und Aposteln in Bamberg ihren Höhepunkt erreicht. Es gibt auch im 13. Jahrhundert eine Reihe von Werken, die an der repräsentativen Form festhalten. Ihr Wesen beruht darin, wie z. B. bei den Trierer Propheten im Deutschen Museum zu Berlin[13]), daß sie in streng frontaler Haltung auftreten und keinerlei Wendung zum Nachbarn zeigen. Sie sind in jedem Augenblick bereit, sich auf die Tradition des Dogmas zu berufen, und erscheinen als Verkörperung von ihm.

In der M a l e r e i spricht sich der Sinn für die Repräsentation bis ins 13. Jahrhundert hinein aus. Wie in den frühen Mosaiken oder Wandmalereien[14]), auf denen die Gestalten nicht die leiseste menschliche Zueinanderwendung kennen, sondern dem Geiste prachtvoller Repräsentation dienen, sind die Apostel der Deutschen Monumentalmalerei rein frontal gegeben[15]). Durch feierliche Gesten und Beigabe des Buches oder eines Schriftbandes sind sie als Verkünder gekennzeichnet, aber sie stehen im Banne der dogmatischen Lehre und können daher keine persönlich gefärbte Auslegung geben.

Im Vergleich zwischen dem Halberstädter[16]) und dem Nürnberger Teppich[13]) springt der Unterschied repräsentativen und persönlichen Sprechausdrucks am stärksten in die Augen. Dort sitzen die Redner frontal nebeneinander, hier schreiten sie gestikulierend aufeinander los. In Halberstadt halten sie steife Spruchbänder in der Hand, auf denen die Namen verzeichnet sind, in Nürnberg schwingen sie mit der Textaufschrift über den Köpfen der Propheten dahin. Während bei dem Werk des 12. Jahrhunderts die strenge Linie beherrschend hervortritt, spielen im 14. Jahrhundert malerische Werte hinein. In den Gesichtern der romanischen Menschen leuchten große Augen auf, die weltabgewandt ein Schauen aus der überweltlichen Sphäre in das Bild tragen, die Blicke der spätgotischen Propheten wenden sich in menschlicher Begrenzung auf den Nachbarn.

---

[13]) L. 65, Taf. 240/41 — 1360/70.

[14]) L. 2, S. 13 u. 57 behandeln die formelhaften Gesten der Katakombenmalerei.

[15]) Frühchdistliche Werke sind behandelt und abgebildet in L. 8, Abb. 27, 27a, 35. Außerdem in L. 2 und L. 91.

[16]) L. 65, Taf. 8—10 — 1180/1200.

Die Haltung absoluter Sicherheit ist das Tragende bei den frühen Wandmalereien Deutschlands. Auf den Wandbildern des unteren Umgangs im Dom zu Aachen[17]) aus dem 8. Jahrhundert schreiten die wuchtigen Gestalten in flatternden Gewändern. Ihre Rede ist von einer beschwörenden Geste begleitet, und ist daher feierlich-repräsentativ. Zwischen den Fenstern des Obergadens von St. Georg in Oberzell auf der Reichenau[18]) sind auf die gewaltigen Mauern die 12 Apostel gemalt, die in ihren Händen vor dem Leib Spruchbänder halten. „Ein undeutliches Nachleben der griechischen Malerei"[19]) ist spürbar in den runden Köpfen, den niederen Stirnen und den mandelförmigen Augen.. Die Gesamthaltung, die eine volle Frontalansicht erlaubt, macht die Gestalten zu Repräsentanten der erstarkten Kirche. Verarbeitungen byzantinischer Elemente zeigt auch die Malerei in S. Maria zur Höhe in Soest[20]). Zum gleichen Stil, der sich aber langsam aus den herkömmlichen Formen byzantinischer Kunst befreit, gehören die Werke in Essen und Burgeis[21]). Knechtsteden[21a]) zerbricht zum ersten Mal um 1140 die bisherige Kompositionsform und gruppiert 3×3 und 1×2 Apostel zueinander[22]). In dieser Form ist eine persönliche Annäherung der heiligen Gestalten geformt, die dadurch symbolisiert wird, daß einer dem anderen auf den Fuß tritt. Die Körperhaltung ist trotzdem frontal, aber die Blicke suchen zaghaft den Mitmenschen. Die Rede dieser Apostel nimmt durch die Wendung der Köpfe fast Formen des Gespräches an, doch die große Feierlichkeit nimmt sie heraus·aus diesem rein menschlichen Kreis und läßt sie als Repräsentanten der Kirche erscheinen. Die innere Haltung und die äußere Formung der Gewandung, die in schlichten großen Maßen gegeben ist, kennt keine Parallelen in der Monumentalmalerei[23]).

Im weichen fließenden Stil von Schwarzrheindorf[24]) steigert sich die Dramatik, die sich bei den hohen schlanken Rednerfiguren mit den schwingenden Spruchbändern in starker Sprechgebärde äußert. Wie die Körperlichkeit durch die weich-fallenden dünnen Gewänder spürbar wird, so begegnen uns die Apostel in ihrer Redetätigkeit in greifbarer Menschlichkeit. In der Unterkirche schweben bei der Darstellung der Visionen des Ezechiel in den Zwickeln heftig redende

---

[17]) L. 11, Taf. 2/3.
[18]) L. 11, Fig. 494.
[19]) L. 11, S. 752.
[20]) L. 11, S. 802, Fig. 570.
[21]) L. 11, Abb. S. 753, u. L. 34, Abb. 24, 25.
[21a]) L. 11, Taf. 18.
[22]) Grupierungen zu Vieren und zu Zweien zeigt die Malerei in den Gewölbebogen der Jakobskirche zu Tramin (L. 34, Abb. 16) — 1. Viertel 13. Jh. und die Malerei in Windisch-Matrei (L. 34, Abb. 76) — Mitte 13. Jh.
[23]) In der Buchmalerei finden sich disputierende Apostel im Evangeliar zu München (Cod. lat. 2363) und in der Apokalypse zu Trier (Cod. C. 31). L. 11, Fig. 470.
[24]) L. 11, Unterkirche Taf. 19 u. 20. Oberkirche Taf. 21.

Propheten. In der Oberkirche zeigen die repräsentativ neben Christus sitzenden Apostel einen weichen, fließenden Stil. Dieser Stil wird in den Brauweiler Prophetenfiguren[25]) fortgesetzt, die in ihrer typologischen Aufgabe stark gestikulierend ihre Spruchbänder schwingen lassen. Schon durch den veränderten Platz, den ihnen die Architektur zuweist, wandelt sich ihre Aufgabe. Sie schweben in den Zwickeln der Gewölbe und haben nicht den festen Stand an den glatten Mauern wie die Reichenauer.

1235 entsteht im Limburger Dom[26]) eine ähnliche Fassung. Hier erscheinen Propheten und Apostel abwechselnd in den Zwickeln oder Bogenfeldern der Emporen im Mittelschiff, blicken nach vorn, zeigen rege Redegesten und halten ein geschwungenes Spruchband in der Hand. Doch kündigt sich im Stil eine Wendung durch die eckigen und vielfach gebrochenen Umrißlinien der Gewänder an. Am Anfang des 13. Jahrhunderts richtet die deutsche Malerei aus dem Willen zur Verlebendigung ihren Blick auf Byzanz. Doch da die Uebernahmen sofort verarbeitet werden, erwächst auf deutschem Boden etwas Neues, das als „zackiger" Stil bezeichnet wird und sich in den blechern knatternden Gewändern äußert, die den Werken ein aufgeregt lautes Gehabe verleihen.

Der Wandel ist an den Malereien in Gurk[27]) abzulesen. Vergleicht man diese hochgereckten Gestalten mit den breit-sitzenden Aposteln in Hocheppan[28]), so wird die Veränderung durch den „zackigen" Stil klar. Die ruhig-gelassene Repräsentation wird in Gurk von den erregt-bewegten Falten des Gewandes überspült. Das spätere Werk drängt sich durch die Lautheit der Bewegungen auf, doch fehlt ihm die innere Geschlossenheit des früheren. Die hoheitsvolle Gestalt des Paulus mit dem durchgeistigten Gesicht und den großen mandelförmigen Augen in Hocheppan empfängt aus Christi Hand das Schriftband und damit den Auftrag zum Apostelamt; der Gurker Prophet mit dem naturalistisch gebildeten Kopf hält in der Rechten das Spruchband, das in einem großen Schwung vor seinem Körper den Inhalt der Prophetie vermittelt, während seine Linke in kleinteilig-ausgeführten Bewegungen eine Redegeste zeigt. Beide sind repräsentativ, doch ihre Sprache ist verschieden. Der Hocheppaner spricht ruhig und innerlich, der Gurker mit Pathos.

Im 13. Jahrhundert steigert sich die Erregtheit des „zackigen" Stiles teilweise noch und führt bei den Braunschweiger Figuren[29]) mit ihren ausladenden Redegesten zu großartiger Pose[30]). In den Zwickeln des Gewölbes stehen in knatternden Gewändern die Propheten mit

[25]) L. 11, Taf. 22, 23, 26 — 1170.
[26]) L. 11, Taf. XXXIII, XXXIV.
[27]) L. 39, Abb. 82 u. 80 — 1220, ern. 1260.
[28]) L. 21, Abb. 19, 25 — vor Mitte des 12. Jh.
[29]) L. 21, Abb. 14.
[30]) L. 11, Fig. 401 (Anfang 13. Jh.) zeigt die ähnliche Form in S. Maria Lyskirchen zu Köln.

weiter Rednergebärde. In den Händen halten sie riesige Spruchbänder, die vor ihnen flattern und symbolisch die Kraft der prophetischen Rede darstellen. Die Haltung ist aggressiv und großartig — aber diesen Verkündern fehlt die innere Konzentration und Ehrlichkeit, welche die Bamberger Figuren adelt. Die Redner der Hildesheimer Decke[31]) bewegen sich mit ähnlicher Vehemenz. Doch will es scheinen, als entstammten ihre aufgeregten Gesten stärker aus innerer Begeisterung. Die lockeren Bewegungen der Propheten begleiten die weissagenden Worte, die typologisch zum Geschehen der Szenen im Mittelfeld passen. Sie wenden sich zur Mitte, und in dieser Wendung spricht sich eine Tendenz zur Zwiesprache aus, die aber in der Malerei nur Beiwerk zu den großen Zyklen bleibt — im Gegensatz zur Plastik.

Die Buchmalerei macht in ihren Formen je nach den verschiedenen Schulen die gleiche Entwicklung wie die Monumentalmalerei durch. Sie knüpft wie die Elfenbeinschnitzerei in ottonischer Zeit an die Spätantike an. Es bildet sich hier wie dort die lebhafte Liuthard-Gruppe neben der ruhigen Ada-Schule aus. Sie nimmt im Codex aureus des 11. Jahrhunderts in Echternach byzantinische Anregungen auf, die im 13. Jahrhundert zu den gleichen Formen des „zackigen" Stiles führen.

Die Redegestaltung richtet sich, abgesehen von den stilistischen Bildungen, die hier die gleichen wie in der Wandmalerei sind, nach der Anordnung, in der die Apostel oder Propheten gezeigt werden.

Ruhig repräsentativ-hinweisend reden die Gestalten in den Anfangsinitialen eines Buches oder Kapitels, wo der betreffende Verfasser der Schrift oder ein anderer der biblischen Redner dargestellt wird, mit dem Buch, auf das er zeigt, und von dem er redet[32]). Aehnlich repräsentative Haltung nehmen die Apostel ein, wo sie als Monatsheilige[33]) neben den Kalendarien erscheinen. Am wichtigsten und häufigsten aber ist die Rededarstellung in typologischen Werken gebildet, in denen die Propheten die starre Repräsentation verlassen und in begeisterter Rede als Weissager des N. T. Szenen evangelischen Inhalts einrahmen wie z. B. in dem Marienbild des Brandenburger Domkapitels[34]). Daneben wird im 13. Jahrhundert die Disputation in der Buchmalerei ausgebildet, wie sie im Blatt des Merseburger Domarchivs[35]) auftritt.

In der Buchmalerei kann sich das Persönliche des Meisters weiter entfalten, während er in der Wandmalerei stärker der unpersönlichen strengen liturgischen Form zu folgen hat. Bei der subjektiveren Ausgestaltung werden gerade die Gesten und Mimiken der Rede am ehesten Betätigungsfeld der Fabulierlust des Zeichners sein, weil sich

---

[31]) L. 21, Abb. 54 — Spätes 12. Jh.
[32]) L. 97, Abb. 6: Halberstadt, Domgymnasium, Ms. 119.
[33]) Münchener Psalterium, Clm. 23 094.
[34]) L. 98, Abb. 9/10.
[35]) L. 98, Abb. 11.

in ihnen am einfachsten Charakter und Temperament des Dargestellten offenbaren. Allgemein gesprochen, bildet also die Buchmalerei die Rede stärker und kleinteiliger als die Wandmalerei aus. Die zartere Linienführung und die Ausmalung einzelner Szenen bieten dem Meister größere Möglichkeit, den Redeakt lebhafter zu gestalten; genau so, wie die Ereignisbilder in der Buchmalerei mit größerer Erzählerfreude ausgeführt werden, während die Wandbilder durch die größere Nüchternheit und die Feierlichkeit des Raumes gebundener erscheinen müssen.

In der Buchmalerei wird der Beginn der Apostelrede des öfteren symbolhaft zur Darstellung gebracht. In der Ms. 78 Q. 3 aus Köln aus der Zeit um 1060[36]) zeigt ein Blatt, wie sich Christus zu den Aposteln wendet und ihnen die Mission zur Verkündigung des Wortes erteilt. Die Apostel wenden sich mit ausgereckten Armen zu ihm und nehmen seine Redegeste auf. Auf andere Weise wird der Gedanke der göttlichen Inspiration bei den Evangelisten im frühen 12. Jahrhundert dargestellt[37]). Während sie schreiben, spricht Gott zu ihnen, sie heben aufhorchend den Kopf nach oben, wo sich das Symbol der Gottesworte, die Spruchbänder, auf sie herabläßt. — So hat die Buchmalerei stärker die Möglichkeit, die dogmatischen Zusammenhänge und Hintergründe der Rednerdarstellungen hinzustellen, die allen folgenden Beispielen verschiedener Zeiten zu Grunde liegen.

Schon vom 8. Jahrhundert an lassen sich die Werke repräsentativer Art verfolgen. Im St. Gallener Evangeliar Cod. 51[38]) stehen die 12 Apostel in zwei Reihen unter dem segnenden Christus, zu dem sie orientiert sind. Die Gewänder sind in einem Schema erstarrt. Die Heiligen sehen alle in gebannter Haltung nach oben und halten Tafeln in den Händen. Reicher ausgestaltet ist die obere Szene des Gerichts im Evangeliar Heinrichs II.[39]). Christus sitzt mit dem Kreuz in der Mitte, ihm zur Seite die 12 Apostel, während darüber 12 Engel schweben. Sie wenden sich im Sitzen zum Heiland. Wenn auch durch die prachtvolle Ausgestaltung hier ein reicheres Bild entsteht, so liegt auch hier ordnend und erstarrend der Geist der Repräsentation zu Grunde. In dieser Epoche begegnen sich zu Zeiten die Redner des A. T. und des N. T. In Fol. 95 der Kölner Dombibliothek[40]) reihen sich 12 Vierecke mit Brustbildern von 6 Aposteln und 6 Propheten. Sie tragen jeder in gleicher Form ein Spruchband, das sich dem rahmenden Viereck anpaßt. Das ordnende Prinzip kommt darin zum Ausdruck, daß alle zur Mitte hin orientiert sind. Bis ins Ende des 12. Jahrhunderts erhält sich der starre Geist der Repräsentation in den Werken der Buchmalerei. Die Wolfenbütteler Landesbiblio-

[36]) Berlin, Kupferstichkab., L. 42, Abb. 95.
[37]) Cln. 828, Bange, s. o. Abb. 109/110 u. 120/121.
[38]) L. 34, Abb. 1.
[39]) L. 54, — 1002/1024.
[40]) Fol. 95 — kölnisch — 1099/1131.

thek[41]) beherbergt ein Blatt, auf dem die 12 Apostel in zwei Reihen im Rahmen des Jüngsten Gerichtes sitzen. Sie blicken zur Mitte auf Hostie, Kelch und Kreuz. Daneben erscheinen Werke, in denen wie auf ottonischen Elfenbeinen disputierende Autoren zwischen Säulen mit lebhaften Gesten agieren[42]). Doch handelt es sich hier nicht um Apostel, sondern um antike Autoren.

Bei der Darstellung der Propheten ist fast durchweg eine lebhaftere Fassung der Rede zu beobachten. Im Cod. bibl. 94 der Bamberger staatlichen Bibliothek[43]) erscheinen in den vier Ecken einer Majestas vier Propheten mit bewegten tuchartigen Spruchbändern und regen Gesten. Das Brandenburger Evangelistar des Domkapitels[44]) zeigt in den vier Ecken eines Bildes von der thronenden Madonna vier Propheten, die mit Spruchbändern wie von Kanzeln zu ihr herab oder herauf sprechen. Ebenfalls sehr lebhafte Propheten erscheinen in den vier Ecken eines Kreuzigungsbildes in Medaillons[44a]) und reden hinweisend heftig von dem Geschehen, wobei das Spruchband um den Rand des Rahmens schwingt. Diese Fassung der Prophetenbilder in den Ecken neutestamentlicher Ereignisbilder ist von den viel verbreiteten bibliae pauperum[45]) stark ausgeprägt worden. Alle Darstellungen sind durchweg von lebhaft redenden Prophetenbrustbildern begleitet, die mit heftigen Gebärden und Gesten ihre Spruchbänder schwingen lassen und so den typologischen Gehalt zum Ausdruck bringen.

Schon im 12. Jahrh. bildet die Buchmalerei daneben das Thema des lockeren Gespräches und der Disputation aus. Im Kalendarium des Breviarums aus Michelbeuren[46]) stehen unter Rundbögen die Apostel in regem Gespräch. Sie wenden sich aus der frontalen Stellung heraus, sprechen zueinander und machen verbindende Gesten. Die Disputation wird z. B. im Cod. lat. 2363 der Münchener Staatsbibliothek[47]) zur Darstellung gebracht. Es schreiten immer zwei Apostel eifrig disputierend mit flatternden Gewändern aufeinander zu. Die Gesten sind zeigend und explizierend im Wechsel. Aehnliche Ausbildung des Themas zeigt ein Blatt des Merseburger Domkapitels aus dem 13. Jahrhundert[48]). Auf den Seiten einer reichen Szenendarstellung im Mittelteil disputieren je zwei Propheten, Könige und Apostel. Die Brustbilder sind unter Rundbogen einzeln gezeichnet. Trotzdem bieten sie ein Bild lebhaftester Disputation, welche an die Formung der Bamberger Chorschranken anklingt.

---

[41]) Helmst. 65 — sächsisch — 1194.
[42]) Kassel, Ms. Phys. Fol. 10 — Fulda? — 10. Jahrh., L. 42, Abb. 20.
[43]) Cod. bibl. 94 — kölnisch — 2. V. 11. Jh., L. 42, Abb. 92.
[44]) L. 98, Abb. 9/10 — 13. Jh.
[44a]) Kassel, Landesbibl. Ms. Theol. Fol. 102. Aus Petersstift zu Fritzlar — um 1360.
[45]) L. 67.
[46]) München, Staatsbibl. Clm. 8271 — 1161/71.
[47]) L. 11, Fig. 470 — 12. Jh.
[48]) L. 98, S. 329 — sächsisch-westfälisch — 13. Jh.

Die Elfenbeinplastik geht in ihrer stilistischen Entwicklung mit der Malerei parallel. Durch das dauerhaftere Material ist die Entwicklungsreihe vollständiger. Der Meister kann mit diesem Stoff des Elfenbeines leichter als in Stein arbeiten, sodaß in der Kleinkunst die Rededarstellung weiter ausgebildet ist als in der Monumentalplastik. Die repräsentative Haltung der Redner wird schneller durch eine bewegliche Redegestaltung aufgelockert. Zum ersten Mal bricht das vulkanische Temperament des Deutschen in der ottonischen Zeit durch, wird jedoch im 12. Jahrhundert gedämpft, bis um 1200 die Elfenbeinskulptur[49]) und Monumentalplastik auf gleicher Stilbasis arbeiten, während im 13. Jahrhundert die Großplastik beherrschend wird.

Die Adagruppe, die ihren Ursprung in der karolinger Zeit hat und antike Momente verarbeitet, bildet die Apostel starr frontal. Christus und Petrus stehen auf dem Elfenbein des 10. Jahrhunderts in Darmstadt[50]) einzeln unter Arkadenbögen ohne irgendeine Beziehung zueinander. Aus dem runden Kopf treten große fanatische Augen, die zu einem Redner passen. Doch ist die Rede gebannt durch die feierlich repräsentative Haltung, die sich in den Rahmen einer kultischen Handlung paßt, aber die persönlichen Bewegungen erstarren läßt. Das Buch liegt fest in der linken Hand, während die Rechte schematisch zum Gruß erhoben ist. Andere Werke der Adagruppe weisen nur geringe Abwandlungen dieses Beispiels auf[51]).

Im stärksten Gegensatz dazu steht das Werk der Liuthardgruppe in Quedlinburg, das ebenfalls im 10. Jahrhundert entstanden ist[52]). Die Repräsentation ist aufgehoben. Mit innerer Erregtheit treten die heiligen Männer sich im Disput entgegen, der sich symbolisch durch die scheidenden Säulen mit den verbindenden Vorhängen im Hintergrund des Gespräches widerspiegelt. Bewegungen persönlichster Art werden hier im Zeigen, Greifen und Hantieren der Apostel Form. Das Werk ist Ausdruck aufbrechender Leidenschaft, die in den Werken der Adagruppe nur verhalten in den Augen aufblitzt, aber in der übrigen vorgeschriebenen Haltung der Heiligen unmöglich zur Auswirkung gelangen kann. — Ueberall, wo die Liuthardschule wirkt, bringt sie die repräsentative Reihung durch das Motiv der Rede in Bewegung. Stilistisch geht dem eine freiere, malerische Behandlung parallel. Bei dem Evangelisten des 10. Jahrhunderts im Pariser Musée Cluny[53]) ist diese Verlebendigung durch die Darstellung des Sprechvorganges deutlich.

Goldschmidt[54]) gibt für das Elfenbein um 1000 im Kölner Kunstgewerbemuseum[55]), auf dem die Zwölf im Kreise um Christus stark

[49]) S. Teil IV S. 19 (S. 66).
[50]) L. 41, Bd. I, Taf. 18.
[51]) z. B. L. 41, Bd. I, Taf. 8: Maria zwischen Joh. d. T. und Zacharias.
[52]) Genaue Behandlung folgt im Teil IV. Abb. in L. 41, Bd. I, Taf. 24/25.
[53]) L. 41, Bd. II, Taf. 7, Nr. 21.
[54]) L. 41, Bd. II, S. 34. [55]) L. 41, Bd. II, Taf. 25.

gestikulierend sitzen, die Erklärung, die Apostel täten ihre Aufmerksamkeit kund. Dazu scheinen mir die Gesten zu ausgesprochen auf Rede zu zielen, so daß ich glaube, es handle sich um ein symbolisches Bild der Redeaufgabe der Apostel. Sie zeigen auf Christus und reden von dem Herrn, aus welchem sie ihre Rede schöpfen[56]).

Der lebhaften Art der Liuthardgruppe und deren Ausläufer stehen andere Werke entgegen, welche die Repräsentation in der Rede beibehalten. Wie gefesselt erscheinen die Glieder in ihren schematischen Bewegungen z. B. beim Johannes aus Mailand oder Reichenau, der aus dem letzten Drittel des 10. Jahrhunderts stammt[57]). Auf byzantinische Weise werden diese Figuren auf einer Sockelplatte dem Beschauer präsentiert[58]). Dadurch bekommen die Gestalten die starre Leblosigkeit, die sie scharf von den Werken der Liuthardgruppe trennt.

Bei den Werken mit byzantinischen Stilelementen kehrt stets der Gedanke der Repräsentation wieder. Die Figuren erscheinen in gleichartig-hieratischer Haltung, ihre Gesten sind schematisch, die Gesichter ohne jeden persönlichen Ausdruck: sie erscheinen in gleichförmiger Reihung, die der kirchliche Ritus vorschreibt. In der strengen Befolgung eines vorgeschriebenen Gesetzes für die Kunst zeigt sich in diesen Werken eine artfremde Ueberlagerung. Denn selbst in den repräsentativen Gestaltungen arteigener Kunst lassen sich Variationen sowohl der verschiedenen Zyklen wie der einzelnen Gestalten innerhalb eines Zyklus feststellen.

In der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts wird das Repräsentative wieder allgemein vorherrschend und gegen 1200/1250 bringt die Kölner Schule eine völlige Erstarrung der Rede, die in der Elfenbeinkunst die lebendige Form der Disputation kaum aufkommen läßt. Trotz der Anregungen, die das Himmelfahrts-Thema für die Rededarstellung der Apostelreihe gibt, und die in dem fränkischen Kasten des Deutschen Museums in Berlin von 1100[59]) deutlich wird, bleiben die Apostel in der kultischen Haltung. Dort ballt sich die Menge der Jünger zu einer erregten Gruppe zusammen, hier stehen sie abgegrenzt von einander in Frontalansicht und mit gradem Blick isoliert und feierlich da. Auch wo sich eine Gruppierung innerhalb der Reihe ergibt, in der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts, erhält sich die gleichmachende Gewalt der Repräsentation. In Quedlinburg[60]) sitzen immer drei Apostel zwischen turmartigen Architekturkulissen auf einer Bank. Die Möglichkeit zur inneren Fühlungnahme durch die Rede ist gegeben, aber sie wird nicht wahrgenommen. In ähnlicher Haltung sitzen die Apostel auf den Berliner Platten immer zu

[56]) Der symbolische Gehalt wird auch dadurch bestätigt, daß unter Christus die vier Ströme fließen.
[57]) L. 41, Bd. II, Taf. 7, Nr. 20.
[58]) L. 41, Bd. II, Taf. 7, Nr. 19.
[59]) L. 41, Bd. II, Taf. 49.
[60]) L. 41, Bd. II, Taf. 37, Nr. 120a und b.

Zweien[61]). Die Starrheit lockert sich etwas bei dem Werk des Darmstädter Landesmuseums um 1100[62]). Die Parallelität aller Glieder und Gewandfalten wird durch einzelne Diagonalen durchbrochen: Die Unterschenkel der Sitzenden werden nicht senkrecht auf den Boden gestellt, sondern schräg. Die Knie stoßen dadurch heraus. Die Arme sind in analogen Bewegungen gegeben, und die Köpfe wenden sich zur Seite, um den Nachbarn ansprechen zu können. Die Andeutung der Zwiesprache ist die Quelle der Auflockerung, welche diese Apostel menschlicher erscheinen läßt. — Daneben erscheint unter Einfluß der Kölner Schule eine Zentrierung, die zwar auch Gruppen zusammensieht, aber starr nach der Mitte ausrichtet, wodurch wiederum ein repräsentativer Eindruck aufkommt. Die Rede dieser Apostel verliert die lebenspendende Kraft und schaltet sich in den Rhythmus des Kultischen ein. Um 1200 entsteht das kölnische Werk, das heute in Paris aufbewahrt wird[63]). Die Zentrierung ist scharf durchgeführt, nur der ausgeprägte Mund erinnert an den motorischen Vorgang des Spechens. Auch das schwindet in Fritzlar[64]), wo innerhalb der Zentrierung eine Gruppierung zu Zweien durchgeführt ist, die an ein Zwiegespräch in den angemessenen Bahnen erinnert.

Die Werke der Kölner Schule von 1200/1250 erlauben dem Redner keine persönliche Regung. Eingeengt durch starke Arkaden stehen sie mit dem Schriftband oder dem Buch da und erheben verschiedentlich die Hand zum Gruß oder zum Redegestus. Der Reliquienkasten im Musée Cluny zu Paris[65]) mit seinen vielen frontalgestellten Figuren ist für diese Gruppe ein deutliches Beispiel.

In der unteren Zone des Kuppelreliquiars im Welfenschatz[66]) ist um 1175 der gleiche repräsentative Geist bestimmend, doch die kleinen Apostelfiguren der oberen Zone sind lebendig durch die Rede, die hier Formen der Zwiesprache annimmt. Die Haltung ist nicht gepreßt und forciert streng, sondern in ihrer lockeren Form Ausdruck einer natürlichen Art, die in den Redegesten gestaltet ist. Einer erhebt die Hand zum Gruß, ein anderer verfolgt auf seinem Spruchband den Text, den er spricht, der nächste zeigt auf das Spruchband, das in welligen Falten fällt. Die Gesichter sind groß und lebendig durchgebildet: Die Augen hervortretend, die Nasenflügel gebläht, die Lippen gewölbt. In diesen Bewegungsmotiven wirkt die Rede und löst die Repräsentation langsam auf, die in ähnlichen Werken der gleichen und der folgenden Zeit bestehen bleibt[67]).

---

[61]) L. 41, Bd. II, Taf. 37, Nr. 121/127.
[62]) L. 41, Bd. II, Taf. 38, Nr. 128a bis c.
[63]) L. 41, Bd. IV, Taf. 76, Nr. 302a und d.
[64]) L. 41. Bd. III, Taf. 24, Nr. 67.
[65]) L. 41, Bd. III, Taf. 22, Nr. 62d und e.
[66]) L. 25, Taf. 48/54.
[67]) Berlin, K. F. M., 8seitiges Reliquiar 1200/50.
Goldschmidt: Bd. III, Taf. 24, Nr. 67.
New York, 8seitiges Reliquiar, 13. Jh.
Goldschmidt: Bd. IV, Taf. 77.

Die in Metall getriebenen Figuren haben allgemein rundere Formen und sind daher ausgeglichener und nicht so hartkantig geformt wie die der Malerei und Elfenbeinschnitzerei derselben Zeit. Am deutlichsten zeigt das der Heribertschrein aus Köln. Er gehört zur älteren Maasschule[68]) und ist um 1150 entstanden. Die Sitzapostel rücken aus der reinen Frontalhaltung heraus. Der hohe Oberkörper behält sie, während sich die Knie zur Seite schieben. Zwischen sie sind Prophetenbilder in Email geschoben, welche die strenge Haltung der Malerei einnehmen und somit eine Disputation zwischen den Aposteln formal und innerlich unmöglich machen. Währen die Emailfiguren durch ihre Spruchbänder mit Textaufschrift als Redner gekennzeichnet sind, finden sich bei den sitzenden Aposteln durch die bewegten Gesten Anklänge der Disputation, die jedoch durch die Strenge des Aufbaus zurückfließen ins Repräsentative, das zuletzt ausschlaggebend ist. Besonders im Vergleich mit dem Gertrud-Tragaltar[69]) aus der Mitte des 11. Jahrhunderts und dem Tragaltar mit den Kristallsäulchen[70]) wird diese Tendenz deutlich. In diesen beiden Werken spiegelt sich die Ausdruckskraft ottonischer Zeit, die der Redegestaltung lebendige Formen aufprägt. Um die frontal gestellten Figuren flattern die Zipfel der Gewänder, die Spruchbänder entfallen locker der Hand, und die gestikulierenden Hände werden frei neben dem Körper bewegt. Und in den Augen glüht das Feuer des begeisterten Redners. Doch befreit sich die Bewegung hier nicht mehr aus dem festen Rahmen der Früh-Romanik zur Disputation, sondern nimmt schon hier ihre repräsentativen Formen an, die in dem Antependium aus Quern (Schleswig)[71]), das heute im Germanischen Museum zu Nürnberg steht, innerhalb der Metallkleinkunst zur reinsten Ausgestaltung kommt durch die strenge Reihung der Rundbogen, in denen die Apostel in zwei Zonen übereinander zu beiden Seiten von Christus mit den 4 Evangelisten-Symbolen frontal stehen. Zwar spricht sich in den hervortretenden Köpfen und in der leichten Schrittstellung wie in einzelnen verhaltenen Gesten Mitteilungsdrang aus, aber den Figuren ist in dem starren Aufbau keine Bewegungsmöglichkeit gegeben.

Eine Fortführung des Stiles vom Heribertschrein stellt der Drei-Königs-Schrein in Köln um 1200 dar[72]). In freien Bewegungen, die durch die Rede bestimmt sind, treten die Sitzfiguren körperlich aus ihrer Nische heraus, zerbrechen durch die lebhaften Seitenwendun-

---

Darmstadt, 16seitiges Reliquiar 1200/50.
Goldschmidt: Bd. IV, Taf. 25, Nr. 70.
Regensburg, 16seitiges Reliquiar 1200/50.
Goldschmidt: Bd. IV, Taf. 24, Nr. 68.

[68]) L. 11, S. 787. — Den gleichen flüssigen Stil zeigt der Eilbertus-Tragaltar, um 1150/60. Abb. L. 25, Taf. 27/34.
[69]) Abb. in L. 25, Taf. 11 und 12.
[70]) Abb. in L. 25, Taf. 23 und 24.
[71]) Germ. Nat. Mus.
[72]) Abb. in L. 114, Bd. II, Taf. 61/70.

gen der Schultern und der Knie den strengen Aufbau der Repräsentation und geben zum Teil den Eindruck eines Gespräches, das durch einen Blick auf den Mitapostel zaghaft angedeutet ist. In der Loslösung der einzelnen Glieder vom Körper geht der Drei-Königs-Schrein weiter, als der Elisabeth-Schrein[73]), dessen Figuren trotz der starken Plastizität im Gesamt des Aufbaus stärker verhaftet bleiben.

Dagegen ist in der Anordnung des Quedlinburger Kastens[74]) der einzelnen Figur Spielraum gegeben, und durch die Aufhebung der trennenden Arkadenreihe ist der Disputation freie Entwicklungsmöglichkeit gegeben. Auf einer durchlaufenden Bank sitzen die Apostel in ruhiger Haltung, ihre Bewegungen sind weich und melodiös-fließend wie die Gewandfalten und in den Wendungen der Köpfe zueinander ist eine Fühlungnahme mit dem Mitapostel deutlich spürbar. Die Verwandschaft des Werkes mit den Halberstädter Stuckfiguren wird im folgenden Kapitel behandelt. Die beiden Aeußerungsformen der Klein- und Großplastik münden in eine Linie ein, verlassen die typisierende Form der Repräsentation und wenden sich der Disputation zu, in der das Individuum zum ersten Mal zur Wirkung kommt.

[73]) Lüthgen, Got. Plastik in den Rheinlanden, Bonn 1921, Abb. 5—9.
[74]) Kunstgesetz. Seminar Marburg, Nr. 62 026.

IV.

Hohes Mittelalter.

Disputation als typische Erscheinung im 13. Jahrhundert.

In der „klassischen Zeit" der deutschen Plastik findet unser Thema seine stärkste Konzentration in der Darstellung des Dialogs, der sich zur Disputation zuspitzt und hier den vollkommensten Einklang von innerer Kraft des Sagetriebes und äußerer Formgebung erreicht. „Beim Disput findet die Kunst Anlaß . . . das Aufeinandereingehen zweier Männer, die des Geistes voll sind und sich erblicken, nachdem die Scheidewand statuarischer Isolierung zwischen ihnen gefallen ist, zu gestalten."[1]) Mit der inneren Befreiung des Einzelnen geht die Loslösung aus den formalen Banden parallel. Denn, „wenn sich zwei Figuren entgegenwenden in einer Wandflucht, so ist damit die Unabhängigkeit von ihr grundsätzlich bekundet"[2]).

Es ist kein Zufall, daß sich gerade dieser wichtige Wendepunkt an einer Darstellung vollzieht, in der die Rede inhaltlich bestimmend ist. Sie besitzt die Kraft, auch formal eine umwälzende Aenderung zu bringen. Die Zwiesprache ist dazu die Veranlassung, darum ist es notwendig, ihre einzelnen Formen und Entwicklungsphasen zu untersuchen und einen Versuch zur Erklärung dieses Vorganges zu unternehmen.

Wenn zwei Männer im Disput stehen und damit ihre Ansichten zu vertreten und zu verteidigen haben, so ist jeder auf sich angewiesen. In der Zwiesprache kommt es darauf an, daß beide ein umfassendes Wissen um die Dinge, und beide die Gabe haben, sich in der Rede zu behaupten, und daß sie aus einer Gott-Begeisterung heraus sprechen, die sie der irdischen Sphäre enthebt. — Das Neue an der Zwiesprache ist, daß der Einzelne völlig auf sich angewiesen ist, und daß damit wiederum in Bezug auf die Apostel das starre Gefüge der Repräsentation zerbrochen, und die völlige Gebundenheit an die Schrift des N. T. gelockert ist. Damit aber nähert sich die Apostelrede der der Propheten und wird auf dem Höhepunkt dieser Entwicklung, nämlich in Bamberg, vollkommen identisch[3]).

Ueber die Entwicklung der Dialogdarstellung haben Weese[4]), Saxl[5]) und Artelt[6]) gearbeitet: Während Weese die direkten Vor-

[1]) L. 110, S. 183.
[2]) L. 115, S. 155.
[3]) Wie diese Entwicklung aus dem Geiste der wissenschaftlichen Scholastik erwächst, wird im Schlußteil bearbeitet im Anschluß an Harnack: Dogmengeschichte.
[4]) L. 110. [5]) L. 91. [6]) L. 2.

fahren zu Bamberg verfolgt und in Frankreich findet, suchen die beiden anderen Arbeiten nach den Anfängen des Themas im christlichen Zeitalter. Saxl geht dabei aus von einer Gegenüberstellung heidnischer und christlicher Kunst mit dem Ergebnis: „Die klassisch-griechische Kunst kennt keine Dialogdarstellung, weil sie nur plastisch gesonderte Größen darstellen will. Sie kann die geistige Einheit nur körperlich und als solche abgeschlossen darstellen. — Erst in der Spätzeit verliert unter dem Symbol Gottes der Mensch seine Gesondertheit und tritt zu dem anderen in Beziehung."[7]) Das Thema, welches dem Christentum seinen Ursprung verdankt, findet seine frühesten Formungen in Sarkophagbildern und Darstellungen von Gesprächen, in denen sich Dichter zueinander wenden und mit Sprechgesten miteinander reden. (Rom, Villa Albani.) Hieran schließen sich altchristliche Dialogdarstellungen auf Goldgläsern[8]), Sarkophagen[9]) und in Katakomben[10]) an. Die einzelnen Erscheinungsformen der Rededarstellung dieser Zeit untersucht Artelt.

Das Eigentümliche in der Entwicklung des Themas ist die Tatsache, daß die christliche Kunst des 13. Jahrhunderts auf Grund ihrer Beschäftigung mit der Antike die Formung des Dialoges ausgestaltet, die von der Antike aus gesehen durchaus unklassisch erscheint. Die Disputationsbilder dieses Jahrhunderts schaffen im Vergleich zur repräsentativen Stilepoche zwar Individuen, die sich vom strengen Gesetz des Kultes lossagen; die aber im Gegensatz zur Klassik untereinander innerlich verbunden sind durch den Geist Gottes, der sie gemeinsam treibt. In den Bamberger Disputanten ist für diese Zwielage die deutsche Lösung gegeben durch die vertiefte Gestaltung innerer Spannung zwischen Geist, Körper und Seele, die sich im Bild der Zwiesprache zusammenballt.

Die erste große deutsche Lösung bringen die Tierkreisapostel in Quedlinburg[11]) und im Münchner Nationalmuseum aus der ottonischen Zeit, als die deutsche Kunst zum ersten Mal die Verselbständigung der Einzelfigur schafft — und zwar in der Disputation. Fast alle Motive späterer Zeiten werden vorweggenommen, nur, daß hier eine impulsive Gewalt zum Platzen kommt, die späterhin gezügelt und beherrscht, bei den Tierkreisaposteln aber unverhüllt und kraftvoll zu Tage tritt. In ihnen kommtt die ottonische Apokalyptik rein zum Ausdruck. „Ihre Augen und Hände handeln", wie sich Preuß[12]) ausdrückt. Es sind keine kirchlichen Staatsmänner, sondern Ekstatiker, deren Worte mit Energie gefüllt sind. Auf der Hauptlängsseite sind die Apostel zur Mitte hin ausgerichtet und dadurch wie gewöhnlich als Ganzheit genommen, in der der Einzelne nicht auffällt. Die übri-

[7]) L. 91, S. 75 f.
[8]) L. 91, Abb. 34.
[9]) Palmyrener Sarkophag, Berlin.
[10]) L. 2, Kap. II, 1a.
[11]) L. 41, Bd. I, Taf. 24, 25.
[12]) L. 89, S. 29.

gen drei Seiten zeigen immer wiederkehrend und variiert die Disputation der Heiligen, die durch sie zu Persönlichkeiten geworden sind. Das Reden ist bei ihnen keine Nebenbeschäftigung, sondern sie sind ganz und gar nur Ausdruck ihres geistigen Redegefechtes. Jede Faser ihres Leibes ist angespannt. Jeder steht in einer Arkade, die durch eine Säule und durch einen Pfeiler getragen wird. Ueber den Kapitellen liegt ein Balken, auf dem die Tierkreiszeichen lagern und von dem Vorhänge zur Abgrenzung des Raumes herunterflattern, deren Enden um die Säulen geschlungen sind. Davor stehen kleine untersetzte Gestalten, die sich in schwingenden Gewändern bewegen. Der Körper ist fast frontal in einer Schrittstellung zum Disputationsgegner hin gegeben. Eine Hand hält eine Rolle, während die andere jedesmal bei einem Apostel des Paares mit erhobenem Zeigefinger die Rede begleitet, während der andere die freie Hand locker fallen läßt. Der Kopf ist überall scharf zur Seite gerissen, wodurch etwas Jähes in die Gruppe gejagt wird. Wie magnetisch sind die scharfen Blicke der beiden Partner immer auf einander gerichtet und wollen den Gegner bezwingen. Die Rede und Gegenrede ist in ihrem Behaupten und Widerlegen auf dem Höhepunkt angelangt. — Die im Stützenwechsel eingeschobenen Arkadenträger, die an sich die beiden Redner trennen, sind als Trennung durch die ornamental-verbindende Form der Vorhänge aufgehoben. Um die Scheidungsmauern zwischen den Gegnern winden sich von beiden Seiten verbindende Knoten, die zum Ausdrucksträger des geistigen Vorgangs in der Zwiesprache werden. Sie sind Symbol für die Begebenheit und zeigen in beredter Sprache, daß die Disputation zwar Scheidungen ausspricht, aber sie zugleich zu beseitigen sucht.

Das ottonische Kunstwerk, aus deutschem Geist erstanden, mit der Liuthard-Gruppe in enger Verbindung stehend, ist sehr vereinzelt und hat auf die Gesamtentwicklung nicht wesentlich gewirkt. Vielmehr muß sich das 13. Jahrhundert in langsamer Entwicklung diese Errungenschaft neu erkämpfen.

Als Beispiele der übrigen Liuthard-Gruppe mögen die drei Platten aus Compiègne im Musée Vivenale dienen[13]). Es ist ein sehr frühes Stück der Gruppe, die um 842/69 ihren Anfang nimmt. Auf diesem Elfenbein ist auch eine Disputation dargestellt, nur fehlt hier die impulsive Kraft, die sich in den Tierkreis-Elfenbeinen ausdrückt[14]).

In Basel zeigt die Disputation durch die nahe Verbindung mit der Antike andere Formen. Reinhardt[15]) setzt das Werk um 1024 an, andere Forscher über 100 Jahre später. Der Meister lehnt sich offensichtlich bei antiken Vorbildern an[16]) und steht mit seiner Leistung trotz aller Einordnungsversuche in der deutschen Kunst isoliert da.

[13]) L. 41, Nr. 49—51, Bd. I.
[14]) L. 41, Bd. III, Nr. 47a—d.
[15]) L. 90, Abb. S. 80, Text S. 17.
[16]) Vergl. L. 49. Ravenna Abb. 29, Rom Abb. 12, Ancona Abb. 14 stammen aus dem 4. Jh.

Auch dieses Werk ist ohne Nachwirkung geblieben. Doch bringt es gegenüber Quedlinburg manches Andersartige, das mit Bamberg zusammenklingt. In Basel stehen die beiden Kontrahenten in einer Arkade dicht gedrängt Schulter an Schulter, in den Gewändern spricht sich ein strenger Stil aus, der keinen Ausbruch der Leidenschaft zuläßt. Ueber den Arkaden stehen die Namen. Alle Bewegungen der Arme sind durch die schmale Architekturbegrenzung gehemmt, und oft überschneiden die gestikulierenden Hände die Kapitelle. Die Redner tragen Rollen oder Bücher als Zeichen ihres Apostelamtes. Die Intensität der Rede ist — abgesehen von der Gedrängtheit des Raumes — in den Gesichtern zum Ausdruck gelangt. Die individuelle Gestaltung konzentriert sich auf den Gesichtsausdruck, der bei allen verschieden ist durch die sehr variierte Physiognomie. Allen gemeinsam ist der energische Blick auf den Gegner und die leicht geöffneten Lippen, die scharfen Gesichtsfalten und die begleitende Gestik. In der Dringlichkeit des Gespräches bekundet sich trotz aller Abhängigkeit von der Antike und von Byzanz deutsches Wesen, denn man braucht nur zum Beispiel die beiden Sarkophag-Reliefs aus Rom im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin aus dem 3. und 4. Jahrhundert zum Vergleich heranzuziehen[17]), um zu erkennen, daß in der gelassenen Art des römischen Philosophengespräches ein anderer Geist der Beruhigung liegt. Beenken[18]) findet für den geistigen Vorgang eine angemessene Formulierung: „Es ist die erstmalige Darstellung geistiger Vorgänge durch mimische Bewegung aus dem Inneren der Figur", wobei nur hinzuzufügen ist, daß das in mancher Elfenbeindarstellung, zum Beispiel in der besprochenen aus Quedlinburg schon vorher der Fall ist, und zwar überall da, wo die Rede dazu die Veranlassung gibt[19]) .

Die Bewegung der Pfingstdarstellung, auf der die Apostel stets in erregter Rede zu finden sind, hat sicher auf die Apostelbilder ganz allgemein abgefärbt. In manchen Fällen läßt sich nicht sicher sagen, welche Szene im vorliegenden Falle gemeint ist. Besonders, wenn die Christusfigur nicht mehr auf der Bildfläche zu sehen ist. In diesem Augenblick beginnt die Verkündertätigkeit der Christusboten und der ikonographische Kreis, den wir hier behandeln. Berlin beherbergt einige Stücke, die den Uebergang von Pfingst-, Himmelfahrt- und Verkündigungsbildern zeigen, die oft Formen des Zwiegesprächs annehmen.

Das fränkische Elfenbeinkästchen von etwa 1100[20]) zeigt in der Mitte den gen Himmel fahrenden Christus und darunter die bewegte

[17]) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 3262. Eine Reihe der Vorstufen altchristlicher Zeit ist bei L. 2, S. 3—11 angeführt.

[18]) L. 5, S. 125.

[19]) Das Berliner Deutsche Museum bewahrt (Nr. 563) eine Elfenbeinpyxis aus dem 4. Jahrhundert, die bei Trier gefunden ist und starken antiken Einschlag hat. Sie zeigt fünf Apostel in Unterhaltung und verfügt über alle Mittel der Rededarstellung.

[20]) L. 41, Bd. II, Taf. 49.

Reihe der 12 Apostel, die mit Schrecken und Erstaunen zu der himmlischen Erscheinung aufblicken und mit starker Gestik von dem Erlebnis miteinander reden. Dieselbe Art der aufgeregten Rede zeigt das Elfenbein, das wahrscheinlich aus Frankreich stammt und im Deutschen Museum hängt[21]). Es gehört in die Mitte des 12. Jahrhunderts. Bei dieser Darstellung stehen die Zwölf in zwei Reihen übereinander mit Namen versehen zur Mitte ausgerichtet da und schauen fast alle nach oben. Da aber Christus fehlt, tun sie es, um sich den Geist für ihre Rede von oben zu erbitten. Sie sind immer zu Zweien gruppiert und sprechen miteinander, sodaß wir hier eine deutliche Mischung von Pfingstdarstellung und Disputationsbild haben. Eine ähnliche Darstellung begegnet uns auf dem byzantinischen Elfenbein im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin[22]), auf dem die 12 Apostel in einem Bogen sitzen und nach oben blicken. Das Stück stammt aus dem 10. Jahrhundert.

Das Paderborner Elfenbein aus dem Domschatz[23]), kurz nach 1100 datiert, zeigt in seiner ganzen Auffassung starke Anlehnung an das besprochene Werk der ottonischen Zeit, wenn auch die Erstarrung des 12. Jahrhunderts hier beherrschend wird, wie es beim Darmstädter Tragaltar um 1100 der Fall ist.

Das Reliquiar in der Petrikirche zu Fritzlar aus den Jahren um 1200/50[24]) zeigt die 12 Apostel in einer Reihe einzeln in Arkaden stehend immer zu Zweien miteinander redend. Die Ausführung ist grob und ungelenk, die Gesichter gleichmäßig und ausdruckslos, die Gewänder fallen in harten Parallelfalten, und die Bewegungen können die Starrheit der Erscheinung nicht lockern. Die Beine sind völlig regungslos, die Hände halten entweder krampfhaft das Buch vor den Körper oder zeigen im Gruß die Handfläche nach vorn. Nur durch die Idee der Zwiesprache gerät die Gruppe in Bewegung. Alle wenden den Kopf scharf zu ihrem Nachbarn, den sie in den meisten Fällen aus großen glotzigen Augen ansehen. Der Gedanke der Disputation ist hier nicht stark genug, wirklich dynamisches Leben zu schaffen, aber er bewirkt durch die Gruppierung zu Zweit die Auflösung der starren gleichmäßigen Reihe der repräsentativen Apostel und lenkt das Interesse auf den Einzelnen, der in einer selbständigen Aktion während der Rede hervortritt und den ersten Hauch der Menschlichkeit über das Werk des frühen 13. Jahrhundert wirft.

Die burgundischen Skulpturen des 11. und 12. Jahrhunderts[25]) zeugen von einer elementaren Kraft, und es ist kein Zufall, daß gerade sie die Zwierede sehr stark bevorzugen. Bei allen Portalen dieser Zeit kehrt im Tympanon die Christusgestalt in der Mandorla wieder. Darunter sind am Türsturz die Apostel versam-

---

[21]) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 613.
[22]) Kaiser-Friedrich-Museum Nr. I. 579.
[23]) Abb. in L. 13, Abb. 10.
[24]) L. 41, Bd. III, Taf. 24, Nr. 71.
[25]) L. 69.

melt und führen ihr Predigeramt aus. Besonders lebhaft gestaltet sich die Rede, wo ein enger Zusammenhang mit der Pfingstdarstellung vorhanden ist. Während Charlieu, 1094, ruhig und derb gestaltet ist, und daher dieser Anklang nicht zu finden ist, zeigt Anzy-le-Duc, wo ein deutlicher Zusammenhang zu erkennen ist, eine heftige Belebung der Figuren in ihren Gesten. Die Ausgestaltung des Türsturzes in dieser Form ist im 12. Jahrhundert durchweg gebräuchlich.

In Beaulieu[26]) hat die Urgewalt des künstlerischen Impulses den festen Aufbau durchbrochen. Links und rechts neben dem verklärten Christus mit ausgebreiteten Armen erscheinen die Apostel als Beisitzer zum Jüngsten Gericht. Jegliche Körperlichkeit ist zurückgedrängt zu Gunsten einer expressiven Auffassung, die es ermöglicht, die Figuren so in den Rundbogen zu komponieren, daß die einen groß, die anderen klein erscheinen. Dadurch kommt in die aufgelockerte, unsymetrische Komposition eine pulsende Bewegung, die sich auch auf jede einzelne Gestalt überträgt. Diese geistige Kunst, welche die realen Formen durch expressive ersetzt, müht sich um die Bildwerdung des geistigen Vorganges bei der Rede in ihrer intensivsten Form, in der Zwiesprache. Immer wenden sich zwei Apostel zueinander, sehen sich an, legen sich einander die Hand aufs Knie, schlagen die Beine übereinander, entfalten Schriftrollen, halten dem Partner ein Buch entgegen und wollen damit den Ausdruck einer geistigen Tätigkeit gestalten.

Unter dem Tympanon von Vézelay[27]), auf dessen Türsturz eifrig lehrende Apostel zu sehen sind, schreiten Jesaias und Petrus aufeinander los, um im Gespräch symbolisch die Einheit zwischen A. T. und N. T. zu bekunden. Ihre hohen Gestalten sind in flatternde Gewänder gekleidet, durch welche die überlangen Glieder des Körpers sichtbar werden. Sehr ähnlich schauen uns die paarweis disputierenden Apostel im Museum von Toulouse[28]) an, die aus St. Etienne stammen. Es ist weniger die Wendung der Gesichter zueinander, die den Eindruck des Gespräches aufkommen läßt, sondern die enge Fühlungnahme über die trennende Säule hinweg, die Schrittstellung zueinander und die Wendungen der Schultern. Wollte man eine der beiden Gestalten herausnehmen, so wäre jede Bewegung des Uebrigbleibenden sinnlos.

Die Frühgotik Frankreichs kehrt im Zeitalter Bernhards von Clairveaux zum Dogma zurück und wird daher in der Gesinnung starrer und feierlicher. Das großartigste Beispiel für diese Zeit ist das Königsportal in Chartres[29]). Am Tympanon der Mitteltür zeigt der Türsturz die Apostel in einer Reihe sitzend immer zu Dreien unter einem dreiteiligen Arkadenbogen unterhalb von Christus in der Mandorla, der von den Evangelistensymbolen umgeben ist. Jede Dreier-

[26]) Kunstgesch. Seminar Marburg, Nr. 37 528.
[27]) Abb. in L. 110, Abb. 64/66.
[28]) Abb. in L. 110, Abb. 69, 79/81.
[29]) L. 102, Taf. 69, Bd. I.

gruppe ist in sich geschlossen und durch eine lose Verbindung in den Gesten gekennzeichnet. Sie sitzen frontal und repräsentativ und halten fast alle ein Buch auf dem Schoß. Die übrigen tragen eine Rolle, die sie entfalten. Die übrigen Gesten bleiben eng am Körper. Die Köpfe neigen sich wenig zur Seite, und die Blicke sind überall nach vorne gerichtet. Die Apostel sind als Gesamtkollegium gefaßt und dem repräsentativ-starren Stil unterworfen, der nur sehr zaghaft einige Erinnerungen an die vorher behandelte romanische expressive Kunst zeigt. Stil und Landschaft prägen ein anderes Gesicht. Die Disputation als geistiger Ausdruck selbständiger Tätigkeit des Einzelnen ist geschwunden und macht der Monumentalität der geschlossenen Einheit Platz, die bei der starken Ausprägung des Einzelnen z. B. in Toulouse anfing zu schwinden.

Die Apostel auf dem Tympanon der Kathedrale zu Le Mans[30]), um 1150/60 datiert, sitzen jeder einzeln in einer Arkade. Sie sind in stärkerer Bewegung als ihre Kollegen in Chartres. Aber der Gesamteindruck läßt keine Sonderbewegung des Einzelnen aufkommen. Auffallend ist nur die Verschiedenheit zwischen ihnen und den Gewändefiguren, die in Chartres durchaus zusammenstimmen. Während die Gewändefiguren wie in Chartres den Charakter von Monumentalgestalten tragen, tut sich bei den kleinen Türsturzfiguren eine aufkeimende Lebendigkeit kund. Sie hat nichts gemeinsam mit der impulsiven Gewalt der Beaulieuer Apostel; denn sie tragen realistische Züge. Kurze gedrungene Gestalten mit großen gleichmäßig und ruhig geformten Gesichtern sitzen frontal auf ihren Sesseln und wenden gelassen den Kopf zum Nachbarn, mit dem sie ein Zwiegespräch pflegen. Das Gespräch, das durch verhaltene Gesten des Zeigens oder Weisens und durch leicht bewegte Lippen gekennzeichnet ist, gewinnt ein neues Gesicht; denn die Apostel sind sich stärker ihrer Repräsentationsaufgabe bewußt, die ihnen die Stelle im Aufbau des Portales anweist.

Bourges[31]) ist mit Le Mans eng verwandt, geht aber einen Schritt weiter in der Auflockerung der Formen. Die Apostel am Türsturz bewegen sich freier, wenden den Kopf etwas weiter zum Nachbarn herum und zeigen eine stärkere Lebendigkeit in den Gesichtszügen, die durch die Zusammenziehung über der Nasenwurzel von der Redetätigkeit zeugen.

Arles[32]) schafft in seinem Türsturz eine weitere Auflockerung formaler Art durch den Wegfall der Arkaden. Die weich von einem Knie zum andern strömenden Falten sind Ausfluß eines verbindenden Stils, der keine schroffen Gegensätze duldet. Ganz links ist einer der Zwölf etwas lebendiger und legt seine Hand auf die Schulter des Mitapostels, während er sich in den Hüften leicht dreht. Arles nimmt am Ende des 12. Jahrhunderts in seiner Gesamtplastik eine geson-

[30]) L. 102, Taf. 24, Bd. I.
[31]) L. 102, Taf. 85, Bd. I.
[32]) L. 102, Taf. 51, Bd. I.

derte Stellung ein. Es lehnt sich an Chartres an, und hat Manches von der kraftvollen burgundischen Kunst.

Eine starke Spannung auch geistiger Art erreicht Cahors[33]) in seiner Türsturzreihe. 1170/80 werden dort die zwölf Apostel geschaffen, die immer zu Zweien unter Kleeblattbögen über himmlische Dinge disputieren. Ihre Gestalten treten plastisch hervor, die Gewänder sind räumlich abtastbar, die Gesten eckig und ekstatisch — fast wie in Beaulieu. Die Köpfe beugen sich weit zueinander, die Augen blicken eindringlich und die Lippen treten wulstig hervor. Wie einen kostbaren Schatz hält einer sein Buch vor der Brust, während er sein Gesicht nach oben wendet. Sein Partner richtet seinen Blick, als hörte er fernen überirdischen Klang. Die Zwiesprache ist hier wieder durch Pfingstmotive in Lebendigkeit gesteigert.

Während die französischen Werke alle am Außenbau der Kathedralen zu finden sind, weist der deutsche Meister ihnen einen Platz im Innern der Kirche an. Wie ein prunkvolles Programm des Dogmas erscheint die breit gelagerte Fassade des französischen Baues. In Deutschland wird der Innenraum ausgestaltet. Eine Ausnahme macht in Deutschland das Freiburger Hauptportal[34]). Im oberen Teil des Mittelfeldes auf dem Tympanon sitzt eine Reihe disputierender Apostel, die mit heftigen Gesten dem Nachbarn ihre Gedanken zu übermitteln suchen. Das Werk steht am Ausgang des 13. Jahrhundert und verfügt nicht über die Kraft, wie Bamberg. Mit diesem Freiburger Werk zusammen muß das Jüngste Gericht in Schwäbisch-Gmünd gleicher Art genannt werden, das von ihm abhängig ist.

Es liegt bei den deutschen Werken eine gewisse Entwicklung vor, wenn man die Zyklen in Gustorf, im Kölner Kunstgewerbemuseum, in Trier, im Deutschen Museum zu Berlin aus Gröningen, im Münchner Nationalmuseum aus Wessobrunn, in Hildesheim und Halberstadt als eine Reihe ansieht. Im Laufe dieser Entwicklung des 12. Jahrhunderts löst sich vorsichtig die Starrheit, die ganz in sich geschlossen ist, in Bewegungen auf, die von Mitteilsamkeit zeugen. Die gleichmäßig repräsentativen Apostel sind als Einzelne stark isoliert und nur durch die auf ihnen lastende Gleichförmigkeit des verbindlichen Dogmas, das sich auch im gleichen Typ ihrer ganzen Erscheinung ausdrückt, zusammengeschweißt. Wo sich aber der Einzelne rührt und eine selbständige Persönlichkeit wird, ist das gemeinschaftliche Band durch die geistige Verbundenheit dargestellt. Vorher wurde die Gemeinsamkeit von außen herangetragen, jetzt gebiert sie sich aus dem Inneren. Sehr schüchtern bahnt sich diese Fühlungnahme in Gustorf und Wessobrunn an, wie wir im zweiten Kapitel sahen. In einer sehr ruhig-besinnlichen Form wird diese Frage aber in Hildesheim und Halberstadt gelöst, wo eine Spur von Zwiesprache die Befreiung aus der Fläche anbahnt.

[33]) L. 102, Taf. 20 B, Bd. I.
[34]) Abb. in L. 95, Abb. 139/157.

Durch die Anbringung der Skulptur im Innenraum ist der Plastiker gezwungen, sich an die Formen der Architektur anzuschließen. In die geschlossene Wand des romanischen Baues fügen sich Gestalten in strenger Haltung, die Individualität tritt nicht in Erscheinung. Erst in der Auflockerung der Architektur, die Diagonalblicke zuläßt, löst sich der Einzelne aus der Wand, erlebt eine Verlebendigung, um schließlich als Persönlichkeit herauszutreten.

Die spätromanische Plastik in Hildesheim[35]) gleicht sich der früheren Baukunst an, dadurch wird die Erweichung des Stiles zurückgedrängt, die in Halberstadt[36]) vorherrschend ist. Im Rahmen dieser enggezogenen Grenzen weisen die Apostel um Maria zwischen Benediktus und Bernhard die größtmögliche Lebendigkeit auf. Wie von einer Unruhe der Seele und des Geistes ergriffen, schreiten sie auf dem engen Raum einher, stützen sich auf die wie Blechstreifen gebogenen Spruchbänder und machen dazu erregte Bewegungen. Einer hält die Hand explizierend vor der Brust, wobei er den Mittelfinger mit dem Daumen berührt; sein Nachbar, der ihm den Rücken zuwendet und seinen Schritt zum heiligen Bernhard wendet, hält das Band vor seinen Körper. Die übrigen sind ähnlich gebildet. Das Spruchband ist nicht ein Ersatz für das Buch, welches das N. T. symbolisiert, sondern ist das Symbol der Rede, die diese ruhelosen Christusboten pflegen — die Stellung der Figuren läßt den Willen zur zentrierten Komposition im hergekommenen Sinne erkennen, doch ist sie durch den eben beschriebenen Apostel neben Benedikt aufgelockert. Am stärksten aber kommt die geistige Regsamkeit des Einzelnen, die in dieser Gruppe deutlich wird, in den Gesichtern zum Ausdruck. Sie sind nicht nach einem festen Schema und mit gleichmäßigen Zügen dargestellt, sondern zeigen untereinander leichte Variationen. Die Augen sind groß und ausgeprägt nach vorn in die gedachte Gemeinde oder auf den Nachbarn gerichtet. Das Hildesheimer Werk ist ohne die Vorstufe rheinischer Kleinkunst undenkbar und besonders die eigenartig geblähten zeltartigen Kuppeln über den Arkadenbögen erinnern an die gleiche Form des runden Reliquiars aus dem Welfenschatz in Köln[37]).

Stärkere Beziehungen bis ins Einzelne der Faltengebung gibt es zwischen der Kleinkunst und den Halberstädter Stuckfiguren. Ich wähle das Quedlinburger Reliquiar[38]). Auf beiden Werken sitzen die Heiligen ruhig gelassen da, die weichen, teilweise bauschigen Falten fließen in ruhigem Bogen über die Knie, die Hände sind in reger Tätigkeit oder mit dem Halten des Buches und ruhigen Redegesten verwandter Art beschäftigt. Die Köpfe sind bei den beiden Werken ähnlich weich zur Seite geneigt und zeugen von einer Empfindsam-

[35]) Abb. in L. 81, Abb. 33/35.
[36]) Abb. in L. 81, Abb. 37/39.
[37]) In L. 25 wird das Elfenbein um 1175 angesetzt. Abb. 48—54.
Abb. 48—54.
[38]) Kunstgesch. Seminar, Marburg, Nr. 62 026.

keit, wie sie später im 14. Jahrhundert wiederkehrt. Der Mund ist bei allen Aposteln leicht geöffnet und zeigt so schon äußerlich die Redetätigkeit, die durch den Blick besonders in Halberstadt verinnerlicht wird. Die Behauptung einer nahen Beziehung zwischen den beiden Stücken stützt sich in Sonderheit auf die eigenartige Faltenbauschung über dem Knie einzelner Apostel. Außerdem ist die Art, wie die Füße weich auf den Fußboden aufgesetzt werden, die gleiche. In der Auffassung der Rede ist ebenfalls eine wesenhafte Aehnlichkeit zu finden. Es ist bei beiden Gestaltungen noch keine Disputation vorhanden, aber auch keine reine Repräsentation, die durch die außerordentlich weiche Formung unmöglich ist. Man kann nirgends nachweisen, daß zwei Apostel miteinander reden, aber man fühlt eine geistige paarweise Gruppierung, die als Vorstufe zur Zwiesprache anzusehen ist.

Die Bamberger Apostel[39]) sind ebenso Variationen eines Types, streng und straff in der Haltung und Gebärde wie in der Vorstufe an der Gnadenpforte und der Malerei im Westchor, die sich eng an die Gesetze der Ikonographie anschließt. Der Verlebendigungsversuch durch Uebernahme byzantinischer Motive wirkt blechern und führt zu dem „zackigen" Stil, der die einzelnen Figuren nur unwirklicher erscheinen läßt — das Disputationsthema ist in der Buchmalerei in Maihingen und Aldersbach vorgebildet. Besonders die paarweise disputierenden Gestalten in Maihingen weisen eine große Aehnlichkeit mit den Chorschrankenreliefs auf. Die Aldersbacher zeigen dagegen, wie E. Lutze[40]) nachgewiesen hat, eine manirierte Spätstufe und sind als die ausgeschriebenen Formen eines Gehilfen anzusehen[41])[42]). — Für die Apostel der Ostchor-Schranken trifft Jantzens Ausspruch zu[43]), daß der Schein individueller Differenzierung aus der Variation eines Types entstehe. Die Bewegung beginnt beim ersten Paar mit dem einfachen Vorwärtsschreiten der Beiden in einer Richtung und wirkt wie das Vorspiel zu dem eigentlichen Drama. Das zweite Paar bleibt plötzlich stehen, der Vordere wendet sich um und redet auf den Mitapostel ein, der in gespannter Aufmerksamkeit zuhört und auf den Augenblick wartet, wo er beginnen kann, seinen Gedanken Ausdruck zu verleihen. Unter dem folgenden Rundbogen beginnt das Präludium sich seinem Höhepunkte zu nähern und weist auf das folgende Paar, bei dem die Erregung steigt. Der Schweigende kann vor Spannung kaum noch den Augenblick abwarten, in dem er beginnen darf. Die Apostel sind schärfer zueinandergewendet, sie schreiten aufeinander los, während im vorigen Feld fast einheitlich eine Richtung innegehalten wurde. Die Bewegungen sind sehr verschieden, bald vor dem Körper, bald

[39]) Abb. in L. 110, Abb. 2/15.
[40]) L. 71. Das Disputationsbild findet sich im Cod. lat. 2599.
[41]) L. 75.
[42]) Eine Verbindung zu den Disputanten am Sarkophagfragment im Lapidarium von Grado ist nicht erwiesen. L. 91, Abb. 45.
[43]) L. 56.

zur Seite, den Rand überschneidend, der ständig so nahe abschneidet, daß ihn die Figuren schon im bloßen Stehen berühren, wodurch die Dringlichkeit, ähnlich wie in Basel, erreicht wird. Beschwörend hält einer die Schwurfinger erhoben, ein anderer weist mit dem Zeigefinger in der Schrittrichtung, andere greifen ins Gewand, das in großen Parallelfalten gegeben ist. Wie aus glattem Holz geschnitten sind die leicht gebogenen Schriftbänder, die in gleichmäßigem Takt bald nach oben, bald nach unten getragen und balanziert werden. Um sie kümmert sich der Träger nicht, und die Unterhaltung wird nicht durch diese Symbole der Rede gestört. Lediglich als Erinnerung an frühere Zeit bleibt das Sprechband Attribut des Redenden. Daß aber beide Rednertypen, Apostel und Propheten sie tragen, zeigt, daß die Disputation beide Typen vereinigt und die Unterscheidung fallen läßt[44]).

Eine ruhige Ausgewogenheit formt die straffen Gestalten der ersten Phase der Bamberger Chorschrankenfiguren. Sie sind der „griechischste" Augenblick der deutschen Plastik überhaupt. — Die disputierenden Propheten auf der anderen Seite der Chorschranken stellen die zweite Phase dar, die als „Charakterschauspieler" die verbindende Kraft des Typus durchbrechen. Das Gespräch wird in seinem Ablauf vergegenwärtigt und in eine menschliche Sphäre gezogen durch die scharfe Charakterisierung der Einzelnen.

In ansteigender Kurve wächst die Spannung der Redenden, die in der Josua-Hosea-Gruppe den Höhepunkt erreicht. Bis in die Fingerspitzen hinein sind die Streitenden erregt. Ihre Augen sprühen über von innerem Feuer. Sie sind außer sich bei dem Gespräch. Die Figuren lösen sich von der Fläche, und stoßen mit ihren bewegten Gesten in den Raum hinein. In der Durcharbeitung des Disputationsthemas steigert sich die Plastizität zur Rundplastik. Der Künstler mit seinen Gehilfen zieht seine Figuren immer stärker in den Raum, während diese geistig immer selbständiger werden und als Persönlichkeiten wachsen. Das Ornament über ihnen nimmt die Spannung auf, schaltet sich ein in das Gewoge der Gewandfalten, „spricht mit" und stellt schließlich durch seine verbindende Kraft einen Ausgleich her. Trotz des geistigen Kampfes fühlt man eine innere Einigkeit, die formal durch die fließenden, verbindenden Linien zum Ausdruck kommt. Die Propheten streiten und sind dabei in heiligen Zorn geraten. Da sie aber eines Geistes sind und zuletzt das gleiche Ziel verfolgen, kann es zwischen ihnen nicht zum Zerfall kommen, sondern zu einer verbissenen Einheit zweier kämpferischer Geister im Dienste einer Sache.

---

[44]) Man muß sich davor hüten, die Spruchbänder allzu nebensächlich anzusehen. Sie sind weder durch ein Gewand oder eine Geste überschnitten. Sie waren sicher bemalt, wie Reste von Fassung zeigen. Auf ihnen stand der Inhalt des Gespräches. Die ganze innere Kraft der Rede ist übergegangen in die Personen selbst. In der heutigen Gestalt bedürfen sie daher nicht mehr des Attributes.

Der streng lineare Aufbau bei den Apostelpaaren ist bei den Propheten in ein malerisches Gewoge gewandelt. Harte Dachfalten graben sich dort in die Gewänder, hier ist alles kontinuierlich, verschmelzend ineinander gewoben. — Während die erste Reihe flächig gehalten ist, wirkt die zweite raumhaltig und raumgewinnend. — Die Apostel sind von Ruhe beherrscht, die Propheten bewegen sich erregt. — Dort schafft Romanik, hier Spätromanik, die zur Frühgotik eine Brücke schlägt, wie sie uns im Fürstenportal begegnet. Die mittelalterliche Bildsprache, die dem Laien das Dogma verdeutlicht, wird durch eine dramatische Vergegenwärtigung ersetzt.

Im Vergleich zu den vielen Darstellungen des Themas in der französischen Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts spricht uns in Bamberg eine größere Wärme an. Die Gestalten sind menschlicher und innerlich von der Macht des Gespräches gepackt und sind noch heute das Bild der Disputationsredner[45]). Denn in ihnen spricht der innere Kampf und die heiße Sehnsucht des Deutschen nach Klärung.

Ein Vergleich zwischen Beaulieu und Bamberg als den höchsten Spannungen in der Geschichte der französischen und deutschen Disputationsdarstellungen, zeigt einen wesenhaften Unterschied der beiden Völker. Bei den französischen Werken äußert sich die Rede in unruhigen Bewegungen und reicher Gestik. Nur selten begegnet uns bei deutschen Meistern das loyale Handauflegen auf die Schulter des Mitapostels, das bei französischen oft wiederkehrt. Diese Unruhe, die sich über den gesamten Körper breitet, steigert sich in Beaulieu, Moissac, Vezelay zu einer Aufregung, die alle natürlichen Formen über den Haufen wirft. Die Rededarstellung wird durch ein tumultuarisches Durcheinander gefaßt, das in Beaulieu einzig durch die Figur Christi gesammelt wird. Die Rede der französischen Figuren dringt nach außen. — Die Rede der Bamberger Propheten bleibt innerhalb eines seelischen Zusammenklingens. In dieser Einheit herrscht bei den deutschen Menschen höchste Konzentration und Gespanntheit, die ihre innerlichste Steigerung in den Augen findet. Trotz der Disputation verschmelzen sie in einer höheren Einheit — in Beaulieu droht der Zerfall.

Das 13. Jahrhundert ist ein Zeitalter der Plastik. In ihm bildet sich die eigentliche Form der Disputation heraus. Die Malerei, welche das Thema in späteren Jahrhunderten aufnimmt und fortführt, wandelt die plastische Schwere in Leichtigkeit. Ueberall tauchen Disputanten als Begleitfiguren auf, die in der zeitlichen Abfolge behandelt werden. Erst das Zeitalter der Reformation nimmt den Gedanken der Disputation wieder mit vollem Ernst auf. Als Beispiel für das 14. Jahrhundert diene der Prophetenteppich im Germ. Nat. Mus. zu Nürnberg[46]), der um 1360 noch mit der Urkraft der Disputation ge-

[45]) Deshalb ist es richtig, als Titelblatt zum modernen Disputationsbuch von Paul Ernst die disputierenden Propheten von den Chorschranken in Bamberg zu wählen.

[46]) L. 65, Taf. 240/241.

laden ist, die in der Hauptmenge der Werke des 14. Jahrhunderts erschlafft. Gefärbt von dem jüdischen Temperament stehen sich hier die Vertreter des A. T. in heftigem Streitgespräch gegenüber. Die Gesten und Schrittbewegungen deuten es an, die Gesichter lassen über den Grad der Leidenschaftlichkeit keinen Zweifel und vor allem die Augen scheinen überzusprühen von Kampfeslust. Der einzige aber wesentliche inhaltliche Unterschied zum 13. Jahrhundert liegt darin, daß die Streitenden an geistigem Format mit dem Bamberger Werk nicht konkurrieren können, und daß bei diesen kleineren Propheten die göttliche Begeisterung weniger spürbar wird. Ihr Streit ist kleinlicher und geht nicht um wirklich letzte Dinge. Das beweisen die Aufschriften der Spruchbänder, deren Vorhandensein in dieser Größe ebenfalls ein Abweichen von der geistigen Auffassung Bambergs zeigt. In den Wirkteppichen kommt zum Ausdruck, daß das Thema des Zwiegesprächs im 14. Jahrhundert noch die gleiche Kraft ausstrahlt, daß aber der Stil dieses Jahrhunderts sie nicht erträgt, den Stoff daher etwas abwandelt und in die mittelalterliche Bildsprache zurückfällt[47]).

[47]) Dazu gibt es zwei Parallelen in Franken. Vergl. L. 31, S. 126.
1) Fresken der Schloßkapelle zu Forchheim (Abb. bei Kehrer Taf. I. u. II.)
2) Teppich mit Szenen aus der Legende des hl. Sebaldus (Abb. S. 126).

V.

Spätes Mittelalter.

Allegorie.

(Einfluß der Mystik.)

Das 14. Jahrhundert steht unter dem Einfluß der Mystik, und seine Kunst ist durch sie bestimmt. Der Wandel beginnt am Ende des 13. Jahrhunderts. Die Disputation verschwindet völlig. Die Propheten und Apostel treten ikonographisch zurück. An ihre Stelle tritt das Andachtsbild. Aus den Figuren strömt keine Energie mehr, sie sind in sich gekehrt und mit sich selbst beschäftigt. Der Hauptwert wird auf die Verinnerlichung jeder Einzelfigur gelegt. Dadurch wird das Zwölfer-Kollegium in seiner gesetzgebenden Unbedingtheit gestört, und die Bewegungen werden zurückhaltender. Der Ausdruck verlegt sich in der Hauptsache auf das Gesicht, wo sich auch die Rededarstellung vorwiegend abspielt.

Wir gehen aus von Gewändefiguren an Portalen, welche die Form der westlichen Prunkportale annehmen, aber von ihrem Vorbild einen weiten Abstand haben, da in Frankreich diese Form der Mystik-Kunst unbekannt ist. Das liegt vor allem daran, daß dort die Tätigkeit der Franziskaner nicht so fortdauernd und intensiv hat wirken können[1]).

Der westliche Einfluß auf die Fassadengliederung des Straßburger Münsters[2]) ist deutlich. Die Propheten des Hauptportals sind zwar Werke des ausgehenden 13. Jahrhunderts, aber zugleich der Anfang einer Entwicklungsreihe im 14. Für Straßburg trifft Pinders Ausspruch zu, daß gotisch die Reduktion der Masse auf Ausdruck der Linie sei. Wie im Gesamtaufbau der rechten Gewändeseite das Linienspiel konzentrisch zur Mitte treibt durch die senkrechten Falten des mittleren Redners und den zu ihm weisenden Schriftbänderlinien der beiden Lesenden, so ist das Widerspiel der Linien auch bei der Einzelfigur im Wechsel der Geraden und der Schwünge das Reizvolle der Gesamtgruppe. Die Falten sind tief und werfen starke Schatten, die das Spiel der Glieder nicht zur Wirkung kommen lassen, sondern für sich Ausdrucksträger geworden sind — im Gegensatz zum Ecclesia-Stil, wo der Körper durch das Gewand wirksam wird. Sie halten alle eine Schriftrolle, die einige zum Lesen entfalten. Der innere Ausdruck konzentriert sich im Gesicht, das bei allen eine eigenartige Unruhe zeigt. Ueber der Nasenwurzel graben sich tief

[1]) L. 45, Bd. III, S. 450.
[2]) Abb. in L. 94, Abb. 103/114.

die typischen Rednerfalten ein und der Mund ist bei allen leicht geöffnet. Der Hauptunterschied zu den Werken des 13. Jahrhunderts ist aber, daß jeder isoliert vom andern agiert, ohne mit seinen Mitaposteln in geistige Beziehung zu treten. Das Zwiegespräch und die Disputation sind damit verlassen. Die Einzelrede ist an ihre Stelle getreten. Das Einzige, was das Kollegium noch bindet, ist der strenge Aufbau, der allerdings im Vergleich zu Frankreich stark aufgelockert erscheint.

Eine weitergehende Auflockerung bringt Erfurt mit seinen Gewändefiguren um 1330/40[3]). Es sind hier wieder Apostel, die getrennt von einander in Nischen stehen. Die Gewänder fallen in großen weichen bauschigen Falten über die schlanken Körper, die nicht in Erscheinung treten. Die schmalen Schultern stehen eckig heraus. Der große Kopf ist leicht und passiv geneigt, als könnte er sich nicht ohne Anstrengung auf diesen Schultern halten. Die Armbewegungen werden nur mit den Unterarmen ausgeführt, da die Oberarme eng am Körper anliegen. Die Hände halten ein Buch und zum Teil auch ein Attribut. Johannes, an seiner Bartlosigkeit kenntlich, macht eine Redegeste, mit der Rechten in der Richtung auf Paulus zu, bei der jedes einzelne Glied der Finger in Bewegung ist. Die Gesichter sind faltenlos und wenig ausdrucksstark, besonders wenn man sie mit Straßburg oder gar Bamberg vergleicht. Nur die Augenbrauen sind betont und beschatten die tiefliegenden Augen, die den Beschauer besinnlich anschauen ohne die Aggressivität eines machtvollen Redners. Der Mund ist bei allen geöffnet. Die Gruppe — abgesehen von den weniger guten äußeren Vier — strömt eine starke Innerlichkeit aus. Sie sind eine Mischung des 13. und 14. Jahrhunderts. Die Passivität des 14. kündigt sich an, aber, wie Pinder[4]) sagt, es schwingen in ihnen Formen von Naumburg mit.

Der Gewändezyklus in Augsburg[5]) ist später entstanden. Er ist sehr ungleich und grob gestaltet. Hier ist das Schemenhafte der Innenplastik, die ich als eigentliches Bild der Mystik bezeichne und nachher behandle, überwunden. „Sie sind Vertreter des neuen Bürgergeschlechts", sagt Pinder[6]). Bei diesen Aposteln, die durch ihre ganze Erscheinung lebensvoller und aktiver gebildet sind, spielt die Rede eine wichtige Rolle. Bei allen ist der Mund zum Sprechen geöffnet. Die leicht geschwungenen Körper der beiden Aeußersten sind in ein stark faltiges Gewand gekleidet, die Köpfe neigen sich zur Seite und die Gesten sind beredt.

Von größerer Innerlichkeit zeugt das Peter-Portal des Kölner Doms[7]), das mit den Apostelstatuen des Innenraums verwandt ist. Die Modellierung der Falten und der gesamten Oberfläche ist flach.

---

[3]) Abb. in L. 83, Abb. S. 48/49, 54.
[4]) L. 87.
[5]) L. 85, Taf. 60.
[6]) L. 85, S. 46.
[7]) Abb. in L. 85, Taf. 69.

Die schwungvolle Körperlinie herrscht vor. Sie steht im Einklang mit dem empfindsam-passiven Gesichtsausdruck. Trotzdem regt sich in der Redebetätigung, die hier deutlich gekennzeichnet ist, eine erste Wendung zu aktivem Sein der Apostel. Das hebt Pinder im Handbuch bei diesen Aposteln eigens hervor: „Sie reden sogar."[8]) Damit ist gesagt, daß die Apostel die Kraft zur Rede besitzen. Denn Redenkönnen ist immer ein Ausdruck von Stärke der Persönlichkeit. Die Lippen lassen einen schmalen Spalt, aber die Rede, die von diesen Männern ausgeht, ist nicht für eine widersätzliche Menge bestimmt.

Die Rottweiler Apostel[9]) stehen heute im Museum, weil ihre äußere Substanz ähnlich wie die innere den Einflüssen von außen nicht gewachsen ist. Die passive, sehr edle Haltung ist beim Rottweiler-Apostel- wie Prophetenmeister die gleiche, nur daß sie sich stilistisch unterscheiden. „Wie von fremder Gewalt erstarrt, erscheinen sie alle in hilfloser Passivität." Aber Beenken fährt bei der Behandlung ihres Charakters fort: „Das Erlöschen aller nach außen gekehrter Emotion kommt der Sammlung des inneren Ausdrucks zugute."[10]) Die Körper sind ins Schmale gedrängt und sind nur Mittel zu dem Zweck, die Innerlichkeit, die im Gesicht gestaltet ist, zu unterstreichen. In Bamberg wurden auch geistige Vorgänge in dem Hin und Wider der Disputation dargestellt. Im „Rottweiler Stil" äußert sich die geistige Beschäftigung nicht. Sie schöpft im Gespräch nicht alles aus, was die Seele bewegt, was der Geist denkt. Es scheint deutlich zu sein, daß der Mensch des 14. Jahrhunderts lieber den Reichtum seiner Seele bewahrt, als durch den Geist den Schwingungen der Seele Worte zu verleihen im Sinne des 13. Jahrhunderts. Meister Eckhardt stellt trotz aller scholastischer Kontemplationen, die auch er ausführte, vor allem die Pflicht in den Vordergrund, still Werke der Nächstenliebe zu tun. Die Rottweiler Apostel sind durch viele Kontemplationen und gedankliche Marter hindurchgegangen. Die „passio dei" liegt in ihnen. Sie sind abgeklärt und ruhig in ihrer Verkündigung. Nach Eckhardt und Franz von Assisi ist die Tat ohne Worte aus dem Erleben Gottes heraus das Wesentliche[11]). Die Körper sind „gelenklos durchbogen", die Falten fließen darüber hin, über den Hüften in großen Schüsselfalten und unten breit auf dem Boden aufstoßend. Die Gesichter sind schmal, knochig, faltig und ihr Ausdruck verrät Empfindsamkeit. Die Lippen sind leise geöffnet und lassen die Zahnspitzen sehen. Bei den Propheten des Apostelmeisters ist eine Steigerung des Redeaktes zu bemerken. Sie zeigen eine stärkere Intensität als die Apostel, worin eine Steigerung im Können des Meisters zu sehen ist, der sich der Verinnerlichung in der Darstellung der Rede zuwendet.

[8]) L. 87, S. 139.
[9]) L. 7, Abb. 111, 112.
[10]) Daselbst: S. 120, 122.
[11]) Wenn hier des öfteren Eckhardt angeführt wird, so ist damit nicht gesagt, daß er die bildende Kunst direkt beeinflußt habe. Aber die reichhaltigen Gedankengänge seiner Werke sind das Gut der gesamten Zeit.

Die Nürnberger Propheten am Portal von S. Lorenz[12]) sind in ihrem gesamten Gehabe stärker von der Rede beeinflußt und zeigen darin Abhängigkeit von Straßburg. Sie tragen ähnlich geformte Spruchbänder, welche wohl auch die Rottweiler in ihren jetzt abgeschlagenen Händen hielten. Die innere Einstellung ist in Nürnberg und Rottweil dieselbe[13]).

Der Prophet an der Moritz-Kapelle in Nürnberg[14]) hält sein Spruchband so schwungvoll, als spielte er auf einer Laute[15]). Trotz der Betonung des Redeaktes bleibt diese Figur in Gestik und Mimik still in sich versunken. — Durch die Mimik werden die Lorenzer Propheten stärkere Redner. Ihre Stirn liegt in tiefen Falten. Die Augen sind zwar müde und tiefliegend, aber der Mund ist beredt geöffnet. Die Ausgestaltung des Redevorganges erinnert fast an die des 13. Jahrhunderts. Aber die körperliche Konstitution ist zu schwach für einen Redner. Und das Spruchband, auf das er wie verlegen zeigt, ist so bedeutungslos an die gewaltigen körperverzehrenden Falten geklebt, daß man es als Symbol für eine intime Verkündung des Propheten ansehen muß. Die Bamberger stützten sich auf die widerstandsfähigen Bänder, in Nürnberg ist ihre Geltung zum Nichts geschwunden, — wie die Rede.

Von dieser Gruppe gibt es viele Filiationen; z. B. die kleinen Apostel am Chor der Moritzkirche in Halle. Der elegante Schwung wird hart, die Haltung erscheint schematisch.

Das Freiburger Münster[16]) bietet mit seinen Skulpturen ein anschauliches Bild von der Entwicklung der Apostel- und Prophetendarstellung. Die kleinen Prophetenfiguren in den Archivolten des Hauptportals stehen in naher Beziehung zu den Straßburger Gewändefiguren, deren Gesichtsausdruck teilweise wiederholt wird. In ihnen hält sich, wie in Mainz, der rednerische Stil des 13. Jahrhunderts am längsten. Die Spruchbänder spielen dieselbe Rolle wie in Straßburg, nur die Körperhaltung ist weniger geschwungen. Der Redeausdruck aber ist derselbe und zeigt die gleiche geistige Prägung.

Für die Apostel und Propheten an den Strebepfeilern und dem Turmtabernakel ist Straßburg ebenfalls die Wurzel[17]). Unter ihnen weisen die Turmfiguren eine hohe Qualität und deutliche Anzeichen des 14. Jahrhunderts auf. Trotz der Aufstellung, die eine monumentale Gestaltung aufzwingt, ist in ihrer Körper- und Kopfhaltung jene Weichheit, jenes Zurückweichen vor der Welt sichtbar, das die Gestalten des 14. Jahrhunderts so passiv macht. Auch das Gesicht

[12]) Abb. in L. 73, Abb. 81/87.
[13]) Ich schließe mich den Ausführungen Martins (L. 73) an, der eine nahe Beziehung zwischen R. und N. annimmt, aber eine persönliche Verbindung leugnet.
[14]) Abb. in L. 73, Abb. 169.
[15]) Der Zeigefinger ist abgebrochen.
[16]) Abb. in L. 95, Abb. 98/100, 158, 164/184.
[17]) L. 95, S. 22.

trägt nicht mehr die aggressiven Züge eines Redners aus dem 13. Jahrhundert.

Zeitlich von diesen kaum entfernt sind die Skulpturen im Inneren des Münsters[18]), die an 12 Pfeilern des Mittelschiffes stehen. Bei diesen Aposteln liegt offen zu Tage, was bei den bisher besprochenen Werken nur andeutungsweise von der mystischen Verinnerlichung zu sehen war. Ihr Körper ist in seiner Masse noch durch die verhältnismäßig flachen Falten spürbar, doch die Schwingung in der Hüfte, die anatomisch nicht zu erklären ist, beweist, daß es dem Meister auf die Bewältigung des Körpers garnicht ankommt. Er ist nur die unvermeidliche Hülle für den Geist- und Seelenmenschen, der sich aus seinen Fesseln zu befreien sucht. Er ist nicht am Menschlichen, sondern am Göttlichen orientiert. Die Hände und Unterarme sind zu kraftvoller Tätigkeit unfähig; denn sie stecken unvermittelt und unorganisch im Gewand. In der Gestik bewahrt sich ein Rest der Verkündertätigkeit, die im Uebrigen nicht zu spüren ist. Es gibt außer den teilweise senkrecht fallenden Falten keine harte oder plötzliche Bewegung, alles geht in abgeklärter Ruhe und Gestilltheit vor sich. Die Augen der Apostel, die eine angenehme Wärme ausstrahlen, ruhen auf dem Betrachter und strömen wohltuenden Frieden aus. Zwar zeugt bei allen die schmerzverzogene Falte über den Augen von dem Leid, das sie erleben, das allegorisch in den Marterwerkzeugen angedeutet ist; aber das Leid ist durch Erlösung überwunden und die Gesichtszüge beginnen sich zu lösen. Jeder Apostel wendet sich als Einzelner zu einzelnen Andächtigen und hat keinerlei sichtbare Beziehung zu den Mitaposteln, die das Gleiche tun. Formal sind sie schon durch die weite Entfernung von einem Pfeiler zum andern getrennt. Alles Verbindende ist geschwunden, nur der gemeinsame Raum, an dessen Stützen sie stehen, hält sie zusammen.

In Köln[19]) ist die „Entwerdung" des Leibes noch konsequenter ausgeführt. Der Körper verschwindet völlig, und diese Apostel sind nicht als körperlich faßbare Menschen aufzufassen, sondern als „Behausung Gottes im Geist"[20]). Das Faltenwerk ist das Mittel, durch Linien und Schattenwirkungen das Dasein des Leibes zu verdecken, worin sich die Eigenart des Stiles zeigt, der räumlich denkt und daher die Masse des Blocks auflockert und in die Oberfläche Schatten bringt. — Es wirkt zwiespältig, daß diese physisch-kraftlosen Geistmenschen mit großen Attributen ausgestattet sind, die in Köln teilweise so aufdringlich in ihrer Größe wirken, daß die Apostelfigur dahinter verschwindet und nur Hintergrund ist für die Allegorie des Martyriums. Man wird an Gestalten der Heraldik erinnert, die nur dazu dienen, Träger einer Allegorie zu sein. Wenn man noch hinzunimmt, daß die Apostel in ihrer gelenklosen Biegung ohne Rückgrat schweben und nicht stehen, so erscheint es noch widersinniger, daß

[18]) L. 95, Abb. 189/203.
[19]) 1330. L. 30, Abb. S. 58.
[20]) Eph. 2, 19.

diese Schemen von Menschen riesige Marterwerkzeuge tragen. Darin zeigt sich am deutlichsten, daß das Apostelthema für das 14. Jahrhundert eigentlich wertlos und durch das Andachtsbild ersetzt ist, vor dem man sich die Leiden Jesu und der Heiligen vergegenwärtigt. Trotzdem bleibt wegen der Symbolkraft der Zyklus bestehen. Während selbst bei den Disputationsbildern jede Figur aus der Kraft der Gemeinschaft die eigene übersprudelnde schöpft, ist der isolierte Pfeilerapostel für sich ein Andachtsbild im Beichtgespräch mit dem Andächtigen. Diese Trennung der Zwölf wird durch das Patronatswesen noch unterstützt, denn jeder Einzelne ist Patron für besondere Leiden und Nöte. Nur die gleichmäßige Folge der Zwölf an den Pfeilern zwingt dem Blick die Zusammengehörigkeit auf. Denn in der strengen Flucht des Mittelschiffes beherrschen die beiden Pfeilergrenzen den Eindruck, wodurch die Augen zum Altar und zur Höhe des Gewölbes geführt werden. Für beide Richtungen aber müssen die Augen an der Reihe der Apostel vorbeigleiten, die sich damit in das Gesamt des Baues eingliedern als Mittler zur Versenkung in Gott.

Betrachtet man die Apostelbilder an den Pfeilern näher, so sieht man, daß trotz aller Schemenhaftigkeit in der Wirkung der Gesamtfigur der Ausdruck des Gesichtes wunderbar tief und eindrucksvoll ist. Um den Mund und die Augen legen sich schwere Falten, die von der zermürbenden Not des eigenen Ichs berichten. Die Rede hat mit Predigt, Verkündung oder Zwiegespräch nichts gemein. Redegesten verschwinden in Köln und den folgenden Werken ganz; denn in den Händen ruhen Buch und Attribut. Ein Rest von Redegestaltung zeigt sich auf dem Mund und im Gesichtsausdruck. Die Apostel öffnen die Lippen: Wie ein Zwang der Tradition liegt auf ihnen die Verpflichtung zur Predigt. Die Apostel des 14. Jahrhunderts leiden unter der Größe des Auftrages, zu dessen voller Ausführung es ihnen an Kraft der Seele und des Körpers gebricht. Denn so seelenvoll die Gesichter und ganzen Gestalten sein mögen, stark und widerstandsfähig sind sie nicht. Sie leiden unter dem Zwiespalt, weder ganz geschützte Kinder der Kirche noch freie Persönlichkeiten zu sein, die im Sinne der Reformation auch ohne die sklavische Abhängigkeit von der Kirche den Weg zu Gott durch den Glauben finden können.

Die Pfeilerapostel in den beiden Hauptkirchen zu Nürnberg[21]) halten jeder ein Buch und ein Marterwerkzeug. Ihre Gewänder sind durchwühlt, der Mund ist zu einem schmerzhaften Lächeln verzogen wie zum Beginn einer Rede, zu der die Kraft fehlt. Das Gesicht ist im Vergleich zu Köln beruhigt und gleichmäßig gebildet. Bei diesen Werken, die an Konzentration abgenommen haben, ist die Bedeutung der Sendboten Christi noch weiter gemindert. In St. Lorenz und Sebald ist es nur die stilistische Formung und die gemeinsame Seelenstimmung, die alle verbindet. Sie sind zu Attributträgern geworden. Die Rede in der Form als Zwiesprache steigerte das Apostelthema zu höchster Dramatik. Im 14. Jahrhundert geht die Verringerung der

[21]) Martin: 1350. L. 73, Abb. 120/129.

Rede mit der Schwächung der Ausdruckskraft parallel. Das Gespräch zu dem Andächtigen ist wie das der Ohrenbeichte: geheim geflüstert, scheu jedes andere Ohr meidend.

Im Landesmuseum zu Münster sind die Apostel aus der Ueberwasserkirche[22]) aufgestellt. Sie gehören in die Mitte des 14. Jahrhunderts. Schmale schlanke Figuren recken sich auf und sind in langfallende Gewänder eingesponnen. Die Gesichter sind ausdrucksvoller als die der Nürnberger Apostel. In den scharfen Zügen regt sich Mitteilungswille, der aus der schmerzvollen Versenkung heraussucht und damit das Streben nach Klarheit Gestalt werden läßt.

In den Nischen der Strebepfeiler am Chor des Münsters in Ulm stehen Propheten von großartig repräsentativer Haltung, wie Gerstenberg[23]) mit Recht sagt. Aus dem geschlossenen Block wendet sich das Gesicht aggressiv herum und begegnet einem Feind. In ihnen lebt die Kraft der Gmünder Propheten von der Kreuzkirche, die mit gewaltiger Wucht ganz ihrem Rednerberuf hingegeben sind. Die Parlerkunst wirkt in diesen Werken, die durch die Ueberwindung der mystischen Zerknitterung gekennzeichnet sind. Eine stärkere Ueberzeugtheit von der eigenen Würde und Bedeutung läßt diese Gestalten menschlicher erscheinen, als die vorher behandelten. Die starke Variation im Motiv der Rede gemahnt uns daran, daß wir hier am Ende des 14. Jahrhunderts sind, und die Nähe des 15. spürbar wird, wo das Einzelmotiv eine stärkere Rolle spielt. Die eigentlichen Redner sind durch Spruchbänder gekennzeichnet, während man die Männer mit den Büchern als Denker bezeichnen muß. Der Stil der Halberstädter Pfeilerapostel aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts bringt einiges Neues. Die Attribute sind noch vorhanden, die Kopfhaltung und Mimik sind nach wie vor vom Seelischen her bestimmt. Doch würde man hier mit Unrecht von heraldischen Attributträgern sprechen; denn die Masse des Körpers hat zugenommen und steht mit einer neuen Wucht auf der Erde. Die Faltenbäusche quellen nach außen und dienen nicht mehr der Auflösung der Masse, sondern allein der Belebung. Dadurch ist wiederum wahrscheinlicher gemacht, daß hinter dem Gewand Körper stehen, die Kraft besitzen, die Marterwerkzeuge zu halten — und innerlich gesehen: die Marter zu überstehen. Die Rede nimmt infolgedessen am Beginn des 15. Jahrhunderts eine wichtigere Rolle ein. —

Seit dem 14. Jahrhundert erscheinen die Apostel auf Altären. Dahin drängt die Entwicklung, die zunächst den Skulpturenschmuck stärker in den Innenraum zieht und durch die Schaffung des Andachtsbildes die direkte Ausgestaltung des Altares vorbereitet. Pinder[24]) betont die Wichtigkeit dieser Wandlung wiederholt und sieht darin die Hauptrichtung in der Entwicklung des 14. Jahrhunderts.

---

[22]) L. 87, Taf. III.
[23]) L. 35, Abb. S. 62/63.
[24]) L. 85, S. 36.

Unzählige Werke zeugen in allen deutschen Gauen von dieser Entwicklung. Eine besondere Rolle nimmt neben dem Holzmaterial der Ton in dieser Epoche ein. Der Ton ist dem Meister ein fügsames Material, um die zartesten Oberflächenschwingungen eindrücken zu können. So ist es erklärlich, daß die Tonplastik für das ausgehende 14. Jahrhundert und das frühe 15. eine typische Zeiterscheinung ist. Der Redeausdruck ist bei den Aposteln, die in dieser Technik sehr beliebt sind, so verschieden, daß sich dafür nichts Allgemeines sagen läßt. Aber die Rede wird wichtiger behandelt, als bei den Steinplastiken.

Die vielbesprochenen Brüstungs-Stuck-Apostel in der Landshuter Burgkapelle[25]) sind der Anfang für die kommenden Tonwerke. Wilm[26]) setzt sie in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts, aber man muß wohl weiter ins Ende dieses Jahrhunderts gehen. Müller-Abendsberg weist nach, daß die Kreuzigungsfiguren über der Brüstung deutliche Zeichen des Straßburger Ecclesia-Stiles zeigen und sieht für die Brüstungsfiguren in einer nordfranzösischen Schule das Vorbild. Sollte aber nicht auch hier die Straßburger Plastik ihren Anteil haben? Die Apostel im Tympanon zu Freiburg mit ihrer allgemeinen Unterhaltung weisen ähnliche stilistische und ikonographische Merkmale auf.

Die Landshuter Apostel sind in der Gesichtsbildung und den Gesten individueller als alle bisher behandelten Werke des 14. Jahrhunderts. Ihre Körper heben sich plastisch vom Hintergrunde ab. Sie sind befreit von den in der Rede hindernden Attributen, tragen nur das Buch, auf das manche hinweisend zeigen. Andere reden mit dem Segensgestus. Ihr Blick ist offen und energisch. Einige greifen sich während der Rede in den Bart und zeigen somit eine stark individuelle Note, die an westisches Temperament erinnert. Der Mund ist bei allen geöffnet. Das beweist, daß diese Apostel ihr Predigtamt ernst nehmen. Sie sind wieder aktiv im Sinne der Redner des 13. Jahrhunderts.

Eine Vereinigung dieser Redegestaltung und der Beseelung zeigen die Sitzapostel in der Dorfkirche zu Kalchreuth[27]), die Ende des 14. Jahrhunderts entstanden sein müssen. Wie aus dem Traum geweckt, fahren diese Apostel aus ihrer Kontemplation heraus. Eine erste Aktivität drückt sich in den etwas mühevollen Redebewegungen aus, die in ihrer eifrigen Art Versäumtes nachzuholen versuchen. Die Körper sind klein und schmal, die großen Köpfe sitzen schwer auf den engen Schultern, durch das faltige Gewand sind die Gliedmaßen spürbar, die Arme heben sich zu bewußten Bewegungen, die Attribute sind so klein gehalten, daß die agierende Figur das Wesentlichste ist, und der Mund ist so deutlich gebildet, daß man fast sagen könnte, welcher Laut im Augenblick gebildet wird. Wo sich die Vereinzelung und die Art von Selbstgespräch verlieren, wie in diesem Fall, ist das

[25]) L. 77.
[26]) L. 112, Abb. 1.
[27]) Abb. in L. 112, Abb. 122—124.

Zwölfer-Kollegium wieder vorhanden, das die gottgegebene Aufgabe erfüllt und vor die Gemeinde tritt, um zu verkünden zur Rechten und Linken Christi. Der Gesamteindruck verführt dazu, von einer allgemeinen zwanglosen Unterhaltung zu sprechen, doch davon kann nicht die Rede sein, da zwischen den einzelnen Aposteln keinerlei Beziehungen bestehen außer der gemeinsamen Aufgabe der Rede. Wenn man sich die Figuren richtig aufgestellt denkt, symmetrisch zu Christus, verliert der Gedanke an Unterhaltung seine Berechtigung[28]). Jeder redet eifrig für sich, und die mannigfachen Kopfneigungen sind Erinnerungen an die mystisch-empfindsame Haltung des 14. Jahrhunderts. Die Apostel haben verschiedene Körpergröße. Das ist eine Freiheit des Meisters, die viel bedeutet; denn anstelle des gleichmachenden formalen Prinzips tritt die Unterscheidung nach persönlichem Maßstabe. Die Haare sind in Ansatz, Form und Farbe sehr verschieden ausgeführt, und die Kleidung ist unterschiedlich, was bei Propheten nichts Besonderes wäre, aber bei Aposteln auffällig ist.

Diese äußeren Unterscheidungsmittel werden in den Nürnberger Tonaposteln[29]) durch geistige ersetzt und vertieft. Dazwischen liegen chronologisch noch einige Werke, die dazu die Brücke schlagen. Die 12 Apostel aus dem Sippenalter im Frankfurter Kaiserdom[30]) hatten, als sie noch nicht in der jetzigen Anordnung saßen, viel Aehnlichkeit mit Kalchreuth — mit dem Unterschied, daß sie aus ihren offenen Büchern lesen, wobei sie äußerst deutliche Sprechbewegungen ausführen. Einzelheiten sind durch die grobe neuere Fassung nicht zu erkennen. — Während Freising steifer und weniger bewegt ist, zeigt Neudenau eine starke Steigerung der Bewegung bei den Zwölfen. Der Gesamtcharakter ist jedoch derselbe wie in Kalchreuth. Die Coburger Apostelreihe ist im Gewandstil einfacher als Nürnberg, kann aber dennoch damit verglichen werden. Die Oberkörper sind sonderbar lang, die Gesichter erscheinen aber ausdrucksvoll, still und in sich gekehrt.

Die Nürnberger sind von allen früheren Werken weit entfernt durch ihre höhere Qualität. Die stille Zurückgezogenheit des Mystikers drückt sich noch in ihren ruhig-abgeklärten Gesten aus, die mit dem weich-fallenden Gewand im Einklang stehen. In der entschiedenen Betonung jeder einzelnen Persönlichkeit jedoch zeigt sich etwas Neues an, das in den vorhergehenden Werken nur ganz zaghaft angedeutet war. Was der Ausdruck „weicher Stil" für die Zeit um 1400 sagen will, ist innerhalb der Aposteldarstellungen hier zum klarsten Ausdruck gekommen. Der weiche Stil, der sich in den breiten, saftigen, weich-fallenden Wellenläufen und dem anschmieg-

[28]) Jetzt: 1 2 3 4 5 6 Christus 7 8 9 10 11 12, eigentlich wohl: 1 4 2 3 5 6 Christus 8 7 9 10 11 12. So entsprechen sich immer 2. 6 = Petrus (am Haar erkennbar) muß neben Chr. sitzen.

[29]) Abb. in L. 112, Abb. 33/42.

[30]) Die erwähnten Tonplastiken sind bei Wilm (L. 112) abgebildet. Koburg: Abb. 49/52, Neudenau: 67/70, Billigheim: 72/73, Carden: 105/108, Frankfurt: 110/114, Freising: 125.

samen Verlauf der Gewandlinien zeigt, ist der formale Ausdruck der Menschen, bei deren Darstellung er angewendet ist. Er ist das Symbol für das Innere dieser seelenvollen Christusboten. — Das Gesicht ist beherrscht vom Redeausdruck: die Lippen sind wulstig, tiefe Sprechfalten fließen um sie herum, die Augen sind fest auf die Zuhörer gerichtet, die Brauen bei einigen zusammengezogen, während die Stirn in Falten liegt. Diese Gestalten, unter denen Bartholomäus eine Steigerung darstellt, haben wieder die Kraft, zu sprechen, wenn auch das Gespräch anders aussieht als im 13. Jahrhundert; denn sie sind durch die Seelennöte und Grausen der Pest hindurchgegangen. Aeußeres Zeichen dafür, daß die Rede wieder ihre alte Wichtigkeit erhält, ist das Fehlen oder nur andeutungsweise Vorhandensein von Attributen.

Im Gegensatz zu ihnen gehören die drei Apostel vom Marientod[31]) im gleichen Museum, die um 1430 entstanden sind, dem dumpfen Stile an. Alles, was bei jenen klingendes Spiel und Gegenspiel ist, wird dort hart und blockig, unlebendig und klobig. Auch der innere Ausdruck des Schmerzes ist grob, und der Typ der Gesichter, so sehr er an die sitzenden Apostel anklingt, ist stumpf und leblos im Gegensatz zu den fein durchgebildeten Gesichtern der anderen, die noch den Ausdruck der Mystik in sich tragen.

Angeregt durch die Nürnberger Tonapostel, steht der Deokarus-Altar von 1437 am Ende des weichen Stiles[32]). Die Gesichter mit ihren großen Bärten sind ausdruckslos, und wenig variiert, aber es liegt eine stille, abgeklärte Ruhe über ihnen. Sie stehen in zwei Reihen übereinander rechts und links von Christus und Deokarus in Dreier-Gruppen. Das Eigenartige an diesen Aposteln ist, daß sie in der äußeren Aufstellung die Vereinzelung überwunden haben, aber innerlich noch weniger zusammengehören, als die vorhin behandelten. Obwohl sich ihre Arme berühren, und von fern der Eindruck der Unterhaltung aufkommen will, spricht jeder vor sich hin, ohne die geringste Berücksichtigung des Nachbarn. Die Blicke gehen aneinander vorbei, keine Geste stellt die Verbindung her, und der Mund verschwindet fast im wallenden Bart.

Realistischere und individuellere Züge tragen die Prophetendarstellungen, die als Geisteshelden des A. T. den weltlichen Herren gegenüber gestellt werden. Der Figurenschmuck des Schönen Brunnens in Nürnberg[33]), dessen Originale im Germanischen Museum und im Berliner Deutschen Museum aufgestellt sind, ist „vielseitiger und gerundeter" anzusehen als z. B. die Lorenzer Säulenapostel. Es erhebt sich in Martins Buch[34]) die Frage, ob sie ein Abschluß der Parlerkunst sind, die besonders in den Fürsten spürbar ist, oder ob

[31]) L. 112, Abb. 44.
[32]) In der St. Lorenz-Kirche zu Nürnberg. Abb. im Anzeiger der Germ. Nat. Mus., 1930/31, Taf. 102.
[33]) L. 85, Taf. 101.
[34]) L. 73, S. 106 f.

wir es mit den Frühstufen des weichen Stiles zu tun haben. Die Zeit der Entstehung, 1385/96, fällt in die Zeit dieser Stilkrise. Sie finden Beruhigung im Menschen selber. Die Parlerkunst ist hierin tonangebend und allen anderen Werken voraus. Die Hinwendung zur Persönlichkeit kommt in Prag am stärksten in den Porträts zum Ausdruck. Hier beginnt außerdem eine Entheiligung dadurch, daß Bilder weltlicher Männer und Frauen wie schon einmal in den Naumburger Stifterfiguren des 13. Jahrhunderts in den Kirchenraum aufgenommen werden. Umgekehrt treten hier auch die geistlichen Gestalten in weltlichen Zyklen auf. — Der Gesichtsausdruck ist ernst und entschlossen. Die Rede ist bei Jesaias durch das große geschwungene Spruchband, bei Moses durch die zeigende Bewegung in Richtung auf die Tafeln gekennzeichnet. Die Propheten sind also nicht von der lähmenden Passivität des 14. Jahrhunderts erfaßt wie die Apostel. Wie bei anderen weltlichen Zyklen sind die Bilder der Redner im Gegensatz zu den Kriegshelden gesetzt. Um die geistige Tätigkeit markant zu zeigen, läßt man sie sprechen.

Waldmann gibt für das ehemalige Fresko im Kölner Rathaus die Deutung[35]), daß die Propheten die Mahnung des Kaisers an die Kurfürsten unterstützen, sie sollen stärker des Reiches gedenken. Diese Version, die für das Bild zuzutreffen scheint, läßt sich jedoch auf die beiden Kurfürsten-Propheten-Zyklen im Hansa-Saal zu Köln und am Bremer Rathaus nicht ausdehnen. Bei beiden Bilderreihen kommt es dem Meister wie beim Schönen Brunnen darauf an, geistige und weltliche Helden gegenüberzustellen. Die stark geschwungenen Spruchbänder ersetzen bei ihnen die Schwerter, denn ihr Schwert ist das Wort. Der Blick ist scharf auf die Betrachter gerichtet. Er kümmert sich nicht um das Band, das in den sonderbarsten Verschlingungen über den Kopf und um den Nacken schwingt. Moses (?) greift sich überlegend in den Bart und schiebt die Unterlippe vor, um zu reden. Obwohl vieles an den weich-fallenden Gewändern und Linien dem weichen Stile nahesteht, ist ihre Haltung gefestigt, der Körper steht sicher in seinen Gelenken, und das Gesicht ist porträthaft. Die Figuren der Propheten sind stilistisch älter als die der Fürsten, die freiplastischer, blockiger in der Gestalt und porträtähnlicher im Gesicht sind.

Es ist nicht zu bestreiten, daß sie im Geiste mit dem bedeutenderen Dijoner Propheten von Claus Sluter verwandt sind[36]). Um den gewaltigen Sockel des Mosesbrunnen stehen die massigen Propheten, die jeder für sich bestimmte Rednertypen personifizieren. Kein gleichmachendes Schema oder Dogma zwingt der Kunst die Form auf, sondern hier, am Ende des 14. Jahrhunderts hat der Meister, dessen Name uns erhalten ist, die freie Schöpfermöglichkeit und stellt Geisteshelden selbständiger Prägung vor den Beschauer[37]). Und doch

[35]) L. 108, S. 19. [36]) L. 74, Abb. 4.

[37]) In L. 74 werden die früheren Werke Sluters behandelt am Brüsseler Rathaus (Abb. 10/12).

besitzen sie nicht die dramatisch-schwungvolle Lebendigkeit, wie die disputierenden Propheten in Bamberg, sondern sind weise Menschen eines Jahrhunderts voller Schmerzen und Selbstzermarterung. In wunderbarer Abgeklärtheit stehen sie vor der Gemeinde, welche sie durch die schmalen Spalten der müden Augenlider nicht zu sehen scheinen. Ihre Augen sind wie blind für das Irdische und schauen nur das Göttliche, von dem sie sprechen. David zeigt in der herabfallenden Hand auf das entrollende Schriftband, Moses weist, ohne darauf zu sehen, auf sein langes Band, das ihm über der Schulter liegt, und ein Dritter schlägt ein riesiges Buch auf, doch seine Augen lesen nicht. Der schmallippige Mund ist breit und nicht geöffnet, aber man spürt, daß er sprechen kann. Die Gestalten sind, ohne äußerlich aktiv zu sein, gebieterisch durch ihre Haltung, ihre Würde und die Gebärde des Sprechens. Sie reden eine machtvolle Prophetie allein durch ihr Dasein, das ohne direkte Ausformung des Sprechaktes Rede der Weisen versinnbildlicht.

Die Propheten und Apostel des 15. Jahrhunderts unterscheiden sich im Wesen kaum von denen des 14. Jahrhunderts. Sie bringen im neuen Jahrhundert noch einmal konzentriert die Seelenhaltung des späten Mittelalters zum Ausdruck[38]).

In Riemenschneiders Aposteln aus dem Würzburger Dom, die heute im Luitpold-Museum aufgestellt sind, hat sich die Zerknitterung der Seele erhalten. In ihnen regt sich nur ganz zaghaft der Anflug größerer Aktivität, die in erster Linie in den bewegten Gewandfalten Zuflucht nimmt. Die Gesichter sind geprägt vom Schmerz und vom Gott-Suchertum, das an der Härte der Welt zerbricht. Alle Gefühle des Mittelalters, alle seelische und körperliche Angst findet hier ihre letzte und großartigste Ausgestaltung. In den Gesichtern, die alle durch einen Typ bestimmt sind, konzentriert sich diese Stimmung. Sie sind ausgehöhlt und faltig, umrahmt von mächtigen Locken, die wie eine Dornenkrone die Stirn bedrücken. Die großen Augen liegen in tiefen, beschatteten Höhlen, die von vielen geschwungenen Falten und Fältchen umrahmt sind. Der Mund ist wie zu einem Stöhnen geöffnet und scheint nicht fähig zu sein, eine Rede zu formen, die eine Menge zwingt. Der Kopf ist empfindsam zur Seite gebeugt und gibt davon Zeugnis, daß kein eigener Wille in ihm herrscht. Die Bewegungen des ganzen Körpers erscheinen so, als hingen die Glieder an unsichtbaren Fäden, die von einer außerweltlichen Macht gezogen werden. Und doch ist es nicht nur die größere Künstlerpersönlichkeit, welche diese Werke z. B. von den Kölnern scheidet, sondern eine zaghafte Wendung zum Körperlichen, die nun die Gestalten nicht als Schemen, sondern als Menschen erscheinen läßt. Wieder kann man das am Redeakt am eindringlichsten zeigen: Wenn der Mund auch nur leicht geöffnet ist, so liegt in der Bewegung der Lippen und in dem Willen zur Rede, der durch die ganzen Gestalten zuckt, eine Wendung zum Aktiven, die später in den Hallenser Aposteln be-

[38]) L. 9, Bd. II, Abb. S. 129/142.

stimmend wirkt, obwohl auch sie noch aus dem Geiste Riemenschneiders oder Leinbergers entstehen. — Nur in der Kleinplastik desselben Meisters wird die Durchführung einmal lebendiger. Im Münchner Nationalmuseum steht ein Kasten, auf dessen Seitenwänden die 12 Apostel in heftigem Gespräch gegeben sind. Die Gestalten tragen dieselben edlen durchfurchten Gesichter, aber eine innere Erregtheit wird in ihnen Form, die sonst bei Riemenschneider weniger nach außen tritt.

In den 80er Jahren werden die Apostel in der Pfarrkirche in Wiener Neustadt geschaffen[39]). In ihnen kommt eine starke Bewegung zum Ausdruck. Keine Phase der ganzen Figuren ist in Ruhe, alles ist in mächtigen Schwingungen bewegt. Die Gestalten rauschen auf, schreiten mit großen Schritten aus und bewegen sich in den Raum, sie strahlen eine konzentrierte Kraft aus, ohne sich in Versunkenheit abzuschließen. Begleitet sind die Gesten durch große Gewandschwingungen, welche die Aktionen verstärken und wirksamer machen. Die Marterwerkzeuge sind in ihren Händen ihre eigenen Handwerkzeuge, mit denen sie agieren. Nur die Gesichter sind nicht frei von der schmerzlichen Verzerrung, die uns bei Riemenschneider begegnete, obwohl auch hier eine Aktivität zu spüren ist. Johannes, der die rechte Hand segnend über den Kelch in seiner Linken hält, blickt zur Gemeinde hinab und will seine Lippen öffnen zur Verkündigung des Wortes. Jakobus minor (?) liest aus seinem aufgeschlagenen Buch nicht für sich, sondern für einen größeren Kreis. Ueber der jähen senkrechten Falte in der Mitte der Figur neigt sich ein sorgenvolles Haupt. Jakobus major ist als Wanderer gezeigt. Von seinem Schreiten flattert das Gewand auch über dem Kopf, der sich leicht seitwärts zu den Zuhörern neigt. Auch sein Mund ist zur Rede geöffnet. Matthias, dessen Gesicht vom Kopftuch beschattet ist, öffnet die Lippen. Auch er redet also. Die großartige Aktivität dieser Figuren spiegelt eine geistige Tätigkeit, die sich in der Darstellung der Rede zeigt.

Im Krakauer Altar des Veit Stoß[40]), wo es sich allerdings um einen Marientod handelt, bei dem die Aktivität der Rede auch in anderen Werken wuchs, zeigt sich eine Zunahme der Konzentration bei der Rede. Der Künstler ist stärker von der ungeheuren Gewalt des Sprechens eingenommen auf Grund von Beobachtungen. Besonders bei Petrus, Johannes und dem mit dem Weihrauchkessel ist der Vorgang des Sprechens deutlich gebildet durch die Bewegungen der Lippen — selbstverständlich immer mit Rücksicht auf die Szene. Wo diese fortfällt, z. B. in der Umrahmung, sprechen die Propheten ungehemmt mit ekstatischer Gespanntheit. Wesentlich ist, daß der Redevorgang als solcher bei Stoß sehr weit ausgebildet wird, wie er sich bei dem lesenden Petrus zeigt. Er hält sein Buch locker in der Rechten und blickt darauf, um die Totenmesse für die sterbende Maria zu lesen. Seine Augen sind groß geöffnet. Ein faltiger Tränen-

[39]) L. 84, Abb. 88—91. [40]) L. 84, Abb. 73.

beutel liegt unter ihnen. Die Augenbrauen sind im Schmerz zusammengezogen, die Sprechfalten verlaufen in einem Schwung auf der ledernen Haut, und der Mund ist deutlich geöffnet, wobei sich die Unterlippe leicht vorschiebt. Bis ins Kleinste ist die Rede ausgestaltet, die vom tiefen Ausdruck der Trauer begleitet wird. In der Rede findet er den ersten Anlaß zur Aktivität, die sich hier stärker zeigt, als in den übrigen Bewegungen und Gesten der Apostel.

Zu größerer Monumentalität drängen die Blutenburger Apostel. Der Meister ist unbekannt, Halm[41])konstruiert einen losen Zusammenhang mit Erasmus Grasser. Die Körperlichkeit drückt sich bei ihnen stärker aus und drängt nach außen. Die empfindsame Biegung des Körpers macht einer etwas starren Haltung Platz, welche durch die geraden und eckigen Faltenwürfe unterstrichen wird. Dadurch sind sie fähig, die großen Attribute zu tragen, auf die sie zum Teil zeigen oder weisen. Etwas Momentanes zuckt durch sie, wie in einer jähen Bewegung reißen sie den Kopf herum, fort von dem offenen Buch, um frei zu den Gläubigen zu sprechen. Die riesigen fanatischen Augen sind fest auf ein unsichtbares Gegenüber gerichtet. Eine starke Entschlossenheit beherrscht diese Menschen, die sie befähigt, zu reden, und welche sie von allen bisherigen Werken scheidet. „Eine monumentale Dekorationsabsicht"[42]) äußert sich in ihnen, die auch „den Reiz des Nebensächlichen" nicht verschmäht, um etwas Charakterisierendes in die Gestalten hinein zu bringen. Das gilt auch für die Redegestaltung. Pinder weist darauf hin und sagt, wir sähen nicht mehr den erhabenen Zustand der Prophetie, sondern das Bild: „wie sieht es aus, wenn einer schreibt oder liest". Damit ist die Wandlung zur Wiedergabe des Bildes einer Erscheinung gegeben und der Weg zu porträthaften Werken geöffnet; und eine Steigerung der Charaktere ist auch bei Stoß und Riemenschneider unverkennbar. Im Gesamtbild aber fällt auf, daß die „hartkantige, brüchige Bewegtheit in Gegensatz steht zu der verschwommenen Weichheit"[43]), die vorher bestimmend war. Aus diesem äußeren Bild ergibt sich schon die notwendige Form der Rede: Verschwommene Weichheit kann höchstens ein stilles Zwiegespräch pflegen, aber die Bewegtheit gibt Freiheit zur Rede, allerdings werden hartkantige Bewegungen nur zu einer verkrampften Redeweise passen, die uns tatsächlich in den Werken des ausgehenden 15. Jahrhunderts begegnet, als der letzte Sturm des Mittelalters durch die Redner weht[44]).

Bei Claus Berg, der wohl kurze Zeit bei Veit Stoß in Nürnberg lernte[45]), ist eine großzügige Gestaltung spürbar. Durch seine Apostelfiguren in Güstrow geht ein gewaltiger Sturm der Bewegung, der die Apostel wie den Beschauer keinen Augenblick zur Ruhe kommen läßt. Wie Landsknechte gehen sie im Kampf aggressiv gegen ihre

[41]) L. 45, Abb. 122—135.
[42]) L. 84, S. 9.
[43]) L. 27, S. 7.
[44]) L. 45, Taf. 34, 35. Die Apostel zu Diessen zeigen ähnliche Haltung.
[45]) L. 55, S. 14, Taf. 1/11.

Gegner an, gegen die sie ihre Attribute wie Waffen richten. Ihre Körperlichkeit läßt sich mit Leichtigkeit erkennen und alle Bewegungen der Beine, des Rumpfes, der Arme, der Hände und des Gesichtes sind in der gleichen Aufwallung wie die Gewänder, die von einem Sturm, der in ihnen wohnt, mitgerissen werden. Als ob alle aufgespeicherte und bisher brachliegende Kraft plötzlich losplatzte, so stürmen diese Christusboten durch die Welt, der sie mit ihrer Persönlichkeit entgegentreten. Wenn auch die Attribute fast alle Zutaten späterer Zeit sind, so zeugen die Armbewegungen von der Wucht, mit der sie ihre Zeichen als Waffen durch die Luft schwangen. Aber ihr Gesichtsausdruck ist nicht ganz frei. Zu plötzlich ist der Sturm über sie gekommen, als daß nicht eine Spur von Verkrampfung in allen redenden Gesichtern spielte. Aber die Rede ist auch hier das Beherrschende — nicht nur im Gesicht, wo sie naturgemäß am deutlichsten wird — sondern die ganze Gestikulation ist auf die Vehemenz der Rede zurückzuführen. Die markanten Gesichter sind faltig und ausdrucksstark, die Augen ekstatisch wie die Bewegungen, und der Mund ist bei allen zum Sprechen geöffnet.

Bei den Hallenser Aposteln läßt sich eine wesenhafte Verwandtschaft mit Riemenschneiders Mienen nicht leugnen. Sie sind Werke von einem Schüler Backoffens und damit nach der Meinung Feulners, der sie an den Anfang seines Buches „Deutsche Plastik des 16. Jahrhunderts"[46]) stellt, eine „Modernisierung Riemenschneiders". Was bei Claus Berg im Aeußeren an Dramatik zu sehen war, spricht sich hier im inneren Reich der Apostel aus. Zwar geht durch das Gewand und das Gesicht ein schmerzvolles Zucken, aber die innere Haltung ist gefestigter und kann den Ansturm der Welt ertragen. In den Gesichtern spricht sich Bereitschaft aus, die der Weltnot begegnet. Es erscheint hier eine größere plastische Energie und durch das Spiel von Licht und Schatten geht eine schwungvolle Zusammenfassung zu großzügigen Motiven. In diesem Sinne betont Feulner die ungeheure Schlagkraft des Ausdrucks, die nun wiederum auch in der Rede ihre Auswirkung findet. Durch die schmerzzerfurchten Gesichter hindurch leuchtet die Angriffslust der Rede, die bei fast allen deutlich gebildet ist. Der Kopf ist jäh zur Seite genommen, der Blick klar in eine bestimmte Richtung gelenkt, die Augenbrauen zum Teil in geistiger Anstrengung zusammengezogen und die Lippen bei fast allen zur freien Rede geöffnet. Sie stehen auf Renaissance-Konsolen, über ihnen setzt ein Baldachin an, der spätgotisch verschlungene Formen trägt. Es ist wie ein Symbol, daß diese Gestalten, an die Pfeiler einer Kirche des frühen 14. Jahrhunderts gefügt, auch äußerlich zwischen Spätgotik und Renaissance stehen. Und dennoch rechne ich die Hallenser Apostel noch zum Mittelalter, weil sie die Zerknirschung der Seele noch nicht überwunden haben, weil noch der Zwiespalt der Vorreformation in ihnen herrscht, der erst durch die Erlösung der Reformation in Deutschland beseitigt wird.

[46]) L. 27, S. 24.

Der gewaltige Aufschwung der Malerei im 14. Jahrhundert ist bestimmt durch die Wendung von der Wand- und Buchmalerei zur Tafelmalerei, die durch die Vorherrschaft des Altares bedingt ist, die auch für die Plastik wichtig ist. Im 14. Jahrhundert beginnt die Malerei ihre große Entwicklung zur Vormachtstellung unter den verschiedenen Gattungen der bildenden Kunst. Am Anfang dieses Aufschwunges nimmt die deutsche Kunst Anregungen von außen auf, unter denen die Giottos am stärksten einzuschätzen sind, weil bei ihm das Göttliche in ganz neuer Form, der Zeit angepaßt, in die menschliche Sphäre gezogen wird, wodurch diese wiederum vergöttlicht wird. Giottos Kunst steht einsam im 14. Jahrhundert, und erst 100 Jahre später knüpft die Malerei Italiens direkt an seine Werke an. Die Maler Böhmens zeigen in der Epoche Karls IV. einen Abglanz seiner Menschen. Aber die gleichzeitige Malerei geht andere Wege und ist unberührt von der Sondererscheinung in Italien. In ihr äußert sich dagegen die normende Kraft des Stiles, der hier wie in der Plastik aus dem Geiste der Mystik fließt. In der Malerei ist das noch stärker möglich. Die Flächigkeit ist hier eine Selbstverständlichkeit. Die Konturen laufen weich, und die harte Binnenzeichnung der früheren Buchmalerei weicht einer malerischen Tönung. Die Farben sind in ihrem Zusammenklingen und ihrer Zartheit Ausdrucksträger einer stillen, zurückhaltenden Seelenstimmung. Und schließlich ist der Goldhintergrund dafür ein Symbol, daß die Gestalten der Erde enthoben, auf himmlische Ebene gestellt sind.

Die Wandgemälde in den nördlichen und südlichen Gewölbekappen der Dorfkirche in Hohen-Sprentz bewahren den Stil und die Ikonographie des 13. Jahrhunderts und zeigen Anklänge an die Motive der Halberstädter Stuck-Apostel. Die Apostel sind zu Zweien gruppiert und reden miteinander, zeigen auf die Bücher, die sie halten, und weisen mit der freien Hand auf den Nachbarn oder in die Höhe. Sie gehören zwar zu einem Jüngsten Gericht und geben in der Geste nach oben den Gegenstand ihres Gespräches an, aber sie disputieren miteinander und geben damit die Brücke vom 13. zum 14. Jahrhundert[47]).

In der Nicolai-Kirche zu Stralsund[48]) ist die Rede der Apostel Petrus und Paulus, die unter Christi Kreuz verkünden, zu einer Predigt gewandelt. Trotz der starken Erneuerungen der Pfeilermalerei wird deutlich, daß die beiden Apostelfürsten getrennt vom Zwölfer-Kollegium repräsentative Verkünder der Heilstatsache sind. Paulus erhebt den Finger deutend zu Christus empor, dessen Blut auf ihn tropft, und Petrus hat zwei Finger der linken Hand zum Segensgestus erhoben.

Die Wandapostel der Heilig-Geist-Kirche in Nürnberg[49]) sind für

[47]) Bei der weniger qualitätvollen Wandmalerei in der Dorfkirche zu Boitin wird durch die weniger stark durchgeführte Gruppierung zu Zweien der Eindruck einer allgemeinen Unterhaltung erweckt.

[48]) L. 100, Abb. 120.

[49]) Fries: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 25. Heft (1924), Abb. 6 und 7.

das 14. Jahrhundert ein typisches Beispiel und ebnen uns den Weg zum Verständnis seiner übrigen Aposteldarstellungen. Sie stammen aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Es sind nur noch die beiden riesigen Gestalten von Jakobus und Andreas erhalten, die an ihren großen Attributen kenntlich sind. In der anderen Hand halten sie eine Art Schriftband mit den zwei Artikeln: „und an Jesum Christum, seinen eingeborenen Sohn, unsern Herrn" und „der empfangen ist vom heiligen Geist, geboren aus Maria, der Jungfrau". Sie sind also der Rest der Reihe von 12 Aposteln, die durch die 12 Artikel des Credo verbunden waren. Sie sprechen nicht vor einer Menge und nicht augenblicklich, sondern symbolisch für die Ewigkeit. Die Lippen sind breitgezogen und vorgeschoben zur Rede, aber ihre Haltung ist so sensibel und passiv, daß sie unfähig erscheinen, vor einer Gemeinde zu sprechen. Es wird in ihnen die Form der Rede lebendig, die wir in der Plastik fanden bei gleichzeitigen Werken: in sich gekehrt, ohne Beziehung zum Nachbarn, höchstens als Beichtgespräch zu einem Andächtigen. Die monumentale Größe dieses Zyklus will nicht zu der stillen und zurückgezogenen Art der Rede passen. Der Ausdruck und der feine Linienstil, der auch in den tonigen Farben Ausdruck findet, stehen im Widerspruch und drängen zu kleinerem Format, das sich in den Altartafeln oder Reliquientüren bietet.

„In graziöser Sinnlichkeit und spielerischer Eleganz"[50]) stehen Johannes und Paulus unter Arkaden auf den Türen eines Hausaltärchens (?), die heute im Wallraf-Richartz-Museum untergebracht sind. Sie sind ohne Attribut gebildet, halten ein geschwungenes Spruchband balanzierend in der Hand, sind zueinander gewendet und haben gegeneinander den Zeigefinger der freien Hand erhoben. Das Sonderbare an ihnen ist, daß sie trotz dieser leicht preziösen Bewegungen der zierlichen Körper nicht miteinander reden, sondern aneinander vorbeireden mit leicht aufgeworfenen Lippen. Die Gestalten sind zerbrechlich, das Gewand verdeckt in harmonisch schwingenden Linien den Körper. Die Brust ist viel zu eng, als daß ein kräftiges Wort gesprochen werden könnte. Aeußerlich ist in den Gestalten noch die Haltung der Disputation erhalten, aber die innere Spannkraft dazu ist völlig gewichen. Sie sind in sich gekehrt und halten Zwiesprache mit Gott, sie sind Mystiker.

1331 begegnet uns im Oberweseler Altar[51]) auf dem Seitenflügel eine Steigerung aller Zartheiten. Das Stehen der Figuren ist völlig in ein Schweben umgewandelt. Paulus liest ruhig aus seinem Buch, das er in der linken Hand hält, während die Rechte das Schwert trägt. Es scheint, als lese er mit leicht geöffneten Lippen leise vor sich hin. Petrus erhebt den Schlüssel und trägt ein Buch, wendet sich zur Mitte und will die Lippen öffnen. Wir haben hier die gleiche Erscheinung wie in der Plastik, daß die einzelnen Apostel zu Attributträgern werden, die durch das Tragen so stark beansprucht sind, daß

[50]) L. 100.
[51]) L. 100, Abb. 67/68.

sie keine andere Tätigkeit mehr auszuführen vermögen. Am stärksten wurde in der Plastik die Vereinzelung und damit die Auflösung des Zwölfer-Kollegiums in den Pfeilerfiguren deutlich, wie in den Altargestalten, die in getrennten Nischen aufgestellt werden. Die Malerei benutzt in der Tafelmalerei ein analoges Mittel. Sie stellt die Heiligen einzeln in Arkaden vor eine große goldene Fläche, die sich im Vergleich zu der schmalen Figur stark vordrängt und somit den Eindruck bringt, daß der Apostel in einem unendlichen Raum völlig vereinsamt steht, in Kontemplation versunken oder im Gespräch mit Gott.

Der Jakobs-Altar in Nürnberg[52]) von 1370 weicht hiervon ab. Seine Figuren passen nicht in den Rahmen und scheinen ihn sprengen zu wollen, wenn nicht besonders bei den Aposteln die innere Passivität diese Kraftentfaltung unmöglich machte. In den Aposteln des Jakobs-Altars ist gerade im Gegensatz zu den Propheten ihre innere Abgeschlossenheit zu klarster Gestaltung gekommen. Der Aufbau des Altares ist jedoch durch die Gegenüberstellung der Propheten und Apostel straff.

Der Imhoff-Altar[53]) in St. Lorenz bringt dagegen in seinen 12 Apostelflügeln eine Reihe von Menschen, die in völliger Abgeschlossenheit stehen. In ruhigen Schwüngen kontrastieren sich vertikal und horizontal fallende Gewänder und führen ein Eigenleben vor dem Körper, der dahinter unerkannt bleibt. Die Hände treten unvermittelt aus dem Gewand und greifen zaghaft Attribut und Buch an. Das Verhältnis von Beigabe und Figur ist wieder so, daß die Figur das Bestimmende des Bildes ist. Bei Paulus zeigen sich die ersten Anzeichen des aktivierten Redevorganges: die Linke wendet sich beschwörend zu seinem Gegenüber und der Blick ist offen. Von Matthias wird das erwidert: sein Kopf ist über die Schulter genommen, um dem Partner zu antworten. Die andern aber blicken in tiefer Trauer und innerer Abkehr von der Welt zu Boden. Diese stehen ruhig, während die beiden Redenden in eine schreitende Bewegung übergehen. Das Stehen ist, als kämen die Heiligen eben vom Himmel angeschwebt und setzten die Füße behutsam auf den Boden, wobei sich das Gewandende wellenförmig über den Boden breitet. Die Unwirklichkeit der Erscheinungen wird noch erhöht durch die zarten Farbtönungen, die wie ein Hauch über der Fläche liegen. Eine wunderbare Stille liegt über diesen Menschen des weichen Stiles, die hier nicht lediglich als Passivität erscheint, sondern als wirkliche Gestilltheit der Seele.

Der gleiche Stil drückt sich im Nürnberger Prophetenteppich zu Wien aus[54]), bei dessen Figuren die Gewandkonturen von den Schultern herablaufen und sich nach unten hin in weichem Fluß verbreitern, um breit und ausladend auf den Boden zu stoßen. Auch die

[52]) Das Typologische des Werkes in der Jakobskirche wurde in Teil II behandelt. Abb. im Anzeiger des Germ. Nat. Mus., 1930/31, Taf. 42/61.
[53]) Abb. im Anzeiger des Germ. Nat. Mus., 1930/31, Taf. 82/85.
[54]) L. 65, Wien: Taf. 242.

Farben erinnern an die Zartheit des Imhoff-Altares. Vergleicht man die Prophetenreihe mit der im Germanischen Museum, so wird die Stille in der Wiener Darstellung besonders klar. Dort schreiten erregt mauschelnd und sprechend stark charakterisierte Redner unter flatternden Spruchbändern, hier schweben zarte Figuren und wenden sich in ruhiger Unterhaltung zueinander. — Auch der Kölner Teppich zeigt in seinen Apostelpaaren außerordentlich zerbrechliche Figuren, die ihre zurückhaltenden Bewegungen in weichen Schwüngen ausführen und trotz der Disputationsdarstellung Bilder der mystischen Einkehr darstellen. Auch hier werden alle Gesten in „subtiler Linienführung gezeigt, die in der Malerei des 14. Jahrhunderts ein selbständiges Leben führen", wie Stange[55]) ausführt. Der Reiz des Verschlungenen spielt in der weiteren Entwicklung eine große Rolle und begegnet uns in den disputierenden Philosophen auf dem Teppich im Berliner Schloßmuseum und dem Trierer Prophetenteppich, in denen sich die Persönlichkeitsgestaltung des 15. Jahrhunderts ankündigt.

Um 1440 ist der Tucher-Altar[56]) in der Nürnberger Frauenkirche entstanden. Auf seinem rechten Flügel stehen innen die beiden Eremiten Antonius und Paulus im Gespräch. Vor einem reich-gemusterten Goldgrund, der den bühnenähnlichen Raum abschließt, schreiten die beiden behäbigen und untersetzten Gestalten zueinander. Beide erheben eine Hand, sodaß zwischen ihnen wie ein bindendes Band die Arme und die lebhaft bewegten Finger sind, die in ihrer feinen Ausführung ein Symbol für die geistige Fühlungnahme sind, welche durch die Rede zwischen den beiden aufkommt. Die großen Augen, die ein reiches einsames Innenleben spiegeln, blicken an dem Partner vorbei ins Leere. Es ist wie ein Zufall, daß die beiden zusammentrafen und eigentlich spricht jeder für sich, obwohl in der Handbewegung die Zwiesprache angegeben ist. Ihre breiten in weite Gewänder gehüllten Leiber schaffen sich einen Raum und ihr Geist schafft sich im Gespräch eine Atmosphäre. Alles ist in eine dumpfe Stille gehüllt, und die Farben vertiefen sie durch ihre Schwere. In dieser Einstellung spricht sich die Generationsgleichheit mit Multcher aus. Bei ihm wird eine Bühne mit Menschen vollgepfropft, sodaß die zarten Raumandeutungen ins Wanken zu geraten scheinen. Ebenso drängt der starke Redeausdruck, der oft in der naturalistischen Kraßheit etwas Schauspielerisches besitzt, über die Grenzen des Bildes hinaus.

Eine stärkere Verwandtschaft spinnt sich vom Tucher-Altar zu Konrad Witz. In geschlossener Feierlichkeit treten seine Redner, z. B. der Bartholomäus in Basel, vor die Zuhörer. Die Apostel begegnen uns als Gottesboten in einer gehobenen Wirklichkeit auf einer Bühne vor einem Goldgrund.

Wie der Deokarus-Altar[57]) für die Plastik in seiner Vorderseite das Neue der Gruppierung brachte, so auch für die Malerei. Denn

[55]) L. 97, S. 28.
[56]) Anzeiger des Germ. Nat. Mus. (1930/31), S. 223, Taf. 163.
[57]) Anzeiger des Germ. Mus. (1930/31), S. 176 f., Taf. 116/117.

auf der Rückseite der Flügel sehen wir die 12 in vier Bildern immer in Dreier-Gruppen mit ihren schlanken Attributen stehen. Die mittlere Figur ist überall etwas überhöht. Die Gestalten sind untersetzt und in weich-fallende Gewänder gehüllt. Bei einem ist durch Geste die Rede angedeutet, die im übrigen nur im Gesicht zur Darstellung gelangt, wenn man nicht schon in der Gruppierung eine Tendenz zur Rededarstellung sehen will. Denn durch sie wird die Isoliertheit, die zur Stille zwingt, aufgehoben. Zwei Heilige werden direkt gegenübergestellt, während der Dritte seinen Kopf nach einer Seite wendet, um zuzuhören oder selbst zu sprechen.

Das Gruppierungsprinzip wird fortgesetzt in den Reihungen des Zwölfer-Kollegiums, wie sie uns in unzähligen Predellen begegnen. Hier taucht wieder der repräsentative Gedanke von der Gesamtheit der Apostel auf, die um den Heiland stehen. Als theologische Grundlage muß das Abendmahl angesehen werden; denn direkt davor wird es vom Altar aus gereicht. Ein paar Beispiele sollen die verschiedenen Möglichkeiten zeigen.

Die Predella des Hochaltars in der Marienkirche zu Osnabrück[58]) gruppiert jeweils zwei Apostel, die im Gespräch miteinander gegeben sind. Es tritt hier noch eine ikonographische Besonderheit hinzu: Prophetenköpfe, die zwischen den beiden Aposteln auftauchen und einen typologischen Sinn vermitteln.

Die Reihe der Apostelbrustbilder auf der Predella in Langenzenn[59]), die sich stärker auf die Gesichter der Heiligen konzentriert, ist durch die wirkliche Reihung ein bezeichnendes Beispiel dieses Types.

Die Apostel der Predella des Lamberti-Altares in der Nicolai-Kirche zu Lüneburg[60]) zeigen sehr individuelle Züge, die Köpfe wenden sich in vielen Variationen zueinander, in ihren Händen schwingen bewegte Spruchbänder.

Die sehr verbreitete Form der Apostelreihe auf den Predellen der Schreinaltäre vereint in unzähligen Abwandlungen alle Möglichkeiten der Rede. Dadurch, daß man die Reihe aller Apostel als Sockel unter die Darstellungen der Tafelgemälde setzt, bezeichnet man sie wieder als Ausgangspunkt für die gesamte christliche Verkündigung[61]).

Für die deutsche Malerei des 15. Jahrhunderts ist die niederländische von richtunggebender Bedeutung. An ihrer Spitze steht der Genter Altar des Jan van Eyck. Die Gesichter der Johannes-Gestalten sind ausdrucksvoll und bewegt. In dem scharfen Blick des Täufers begegnet uns die charakteristische Form des prophetischen Redners. Der Evangelist ist dagegen in seiner seelischen Haltung weich und empfindsam. Im Mittelpunkt der künstlerischen Gestaltung steht der Mensch.

[58]) L. 53, Abb. 50.
[59]) Anzeiger des Germ. Mus. (1930/31), Taf. 131.
[60]) L. 53, Abb. 97.
[61]) Andere Beispiele sind: Nürnberg (Abb. im Anz. des Germ. Nat Mus., 1932, Taf. 142a).

Rogier führt diese Tendenz weiter. Seine höfischen Gestalten sind getragen von der herrschenden Gesellschaftsform starker und fein abgestimmter Persönlichkeiten. Der innere Gehalt seiner Werke wird von den ausgewogenen Bewegungen der handelnden Personen getragen. Der redende Prophet und Apostel erscheint auf seinen Bildern unzählige Male. In Grisaille-Malerei bildet er vor einer angedeuteten Architektur die Rahmung und Hinführung zum eigentlichen Thema[62]). In der Verdrängung der Sendboten von der eigentlichen Bildbühne beweist sich ein Bedeutungsschwund: der redende Apostel ist rahmendes Beiwerk[63]). Bei dem Renaissancemeister der Altniederländer, Gossaert, erscheinen die Verkünder an der reichen Architektur zwar im Einzelnen betrachtet äußerst lebendig in ihren Gesten, aber im Bildganzen sind sie bedeutungslos und zufälliges Beiwerk. Die Apostel treten nicht als Redner, sondern als Akteure am großartigsten im Tod Mariä von Hugo van der Goes auf.

Im Jüngsten Gericht des Petrus Christus[64]) in Berlin sitzen sie zwar auf Bänken neben Christus aufgereiht da, aber das eigentliche Interesse wird auf die Furchtbarkeiten der Hölle gelenkt. Die Apostel treiben gleichgültige Dinge, die nicht zu ihrer Aufgabe passen. In diesen Banalitäten drückt sich eine Tendenz der Profanierung aus. Beim Meister des Marienlebens schwinden die Propheten und Apostel zu gleichgültigen Nebenfiguren[65]), da an ihre frühere Bedeutung nur noch entfernt erinnern. An Architekturteilen und Sarkophagen, die im Bilde stehen, erscheinen in blassem Grisaille die Verkünder des Wortes, ohne für das Bild von eigentlich tragender Bedeutung zu sein.

Wolgemuts Bartholomäus und Jakobus auf dem Außenflügel des Hofer-Altares[66]) von 1465 ist als die Brücke zu der großen Gestaltung seines Schülers anzusehen, durch den die redenden Apostel eine besondere Bedeutung einnehmen. Die beiden Apostel stehen nebeneinander und wenden sich leicht dem Nachbarn zu, die gewichtigen Attribute in den Händen tragend. Die Obergewänder fallen in großen kantigen Falten, während die Untergewänder in senkrechten Läufen das Standmotiv klären.

Das 14. Jahrhundert hebt die Rede der Propheten und Apostel in eine weltferne göttliche Sphäre. Das 15. stellt sie auf den Boden der Wirklichkeit durch eine Profanierung des Redethemas, die teilweise das Banale streift. Während diese Zeit die stille Sprache der allegorischen Gestalten des vorangegangenen Jahrhunderts bis zur Geschwätzigkeit herabzieht, verleiht die Zeit der Reformation ihr eine neue Würde, die sich in hymnischer Sprache ausdrückt.

---

[62]) Beispiele sind die beiden Altartafeln in Berlin. L. 52, Rogier: Abb. 34/37. Goes: 71, 74. Gossaert: 123.

[63]) Die heftig redenden Propheten des Isenheimer Altares spielen durch die Heftigkeit der Rede trotz des nebengeordneten Platzes eine wichtigere Rolle.

[64]) Berlin, Deutsches Mus.

[65]) Beispiele in der Münchner Pinakothek.

[66]) Anzeiger des Germanischen Museums (1932/33), Abb. 21.

VI.

Reformation.

Sprache der Persönlichkeit.

Peter Vischers und seiner Söhne großartiges Werk in der Sebalduskirche zu Nürnberg, das in seinem Plan spätgotische Formen trug, aber in der Ausgestaltung in den Jahren von 1508/19 Renaissance-Charakter erhält, zeigt durch seine Entstehung die Wandlung, die in der Geschichte während der Arbeit vor sich geht. Aus dem hochaufstrebenden, aus unzähligen Rankenverzweigungen gebildeten Aufbau wird ein ruhig abgeschlossenes Werk besonnener Formbeherrschung. Die Pfeiler, die den Filigran-Kuppelabschluß tragen[1])[2]), besitzen noch die Höhenstrebigkeit gotischer Pfeiler, aber ihr Auftrieb wird abgefangen durch das Dach und durch die bewegt redenden Prophetenfigürchen, die an die Stelle der Schlußfialen bei gotischen Strebepfeilern treten. Die Apostel, die wie Kerzen als Verkünder des Lichtes der Welt auf zierlichen Konsolen stehen, verlassen alle Gesetze mittelalterlicher Kunst. Ein neuer Geist beherrscht das Werk in seiner endgültigen Form. In sich ruhend steht es als geschlossene Einheit da. Es liegt ein Zug zur Diesseitigkeit in Vischers Werk. Weniger der innere Ausdruck ist bei seinen Aposteln ausschlaggebend, sondern die äußeren Formen ihres Leibes und ihrer Bewegungen, die zum Spiegel des Inneren werden. Sie tragen noch die Marterwerkzeuge, aber sie treten heraus aus der besinnlichen Vereinzelung durch die Kraft ihrer Erscheinung und durch die Fühlungnahme zu den Mitaposteln, die in ihren Gesten und Wendungen deutlich wird. Sie haben sich von den Attributen formal und innerlich gelöst. Breitschultrige, kräftige Männer stehen auf den Postamenten, der Körper wird unter dem Gewand deutlich. Die Stellung ist ruhig, die Bewegungen sind würdevoll und zurückhaltend. Die Gesten beweisen eine Redetätigkeit, besonders bei Paulus und seinem Redepartner. Andreas blickt über das geöffnete Buch hinweg zu seinem Mitapostel, zu dem er spricht. Das Gespräch wird vor allem durch die Kopfbewegung gekennzeichnet, die gleichzeitig darauf hinweist, daß es sich hier nicht um eine erregte Disputation handelt, sondern um ein ruhiges Sprechen. Ihre Gesichter erscheinen edel und gelassen. Nur Johannes blickt wie zu einer Vision nach oben. Es sind die Gesichter weiser Männer, die über jede leidenschaftliche Aeußerung erhaben sind. Die kleinen erregten jüdischen Propheten über ihnen stehen im Gegensatz zu den ruhigen deutschen Aposteln.

[1]) Pinder vergleicht das Dach mit den Bamberger Baldachinen (L. 87).
[2]) L. 89, S. 138.

Etwas Neues ist in diesen Aposteln zum Ausdruck gekommen, das sich mit dem Ausdruck Renaissance nicht erschöpfen läßt, weil es aus sich heraus, ohne Imitation des Italienischen, durch die Annäherung an die Natur und die Hinwendung zur kraftvollen Persönlichkeit das Mittelalter überwindet. Die Apostel des Sebaldus-Grabes leben aus dem Geist der Reformation.

Dürer wählt seine vier Apostel in München[3]) nach neuem Gesichtspunkt aus. Paulus, Markus, Johannes und Petrus sind für ihn die maßgebenden Verkünder des Evangeliums für die Reformation[4]). Er stellt sich selbst als Verkünder und Ausleger des Wortes hin und wird der Führer der Reformationskunst in den Unterschriften, die er den Predigern in den Mund legt. Johannes sagt: „Ihr Lieben, glaubet nicht einem jeglichen Geist, sondern prüft die Geister, ob sie von Gott sind, denn es sind viele falsche Propheten ausgegangen in die Welt."[5]) Die dargestellten Männer sind während ihrer Rede dabei, die Geister zu prüfen, mit denen sie zusammentreffen. Und man sieht ihnen die unbedingte Treffsicherheit an, weil sie nach Dürers Meinung wahre Propheten sind, die von Gott gesandt wurden. Der Blick des Paulus ist durchdringend und gütig zugleich. Er ist nicht nur Apostel und Prediger, sondern Erzieher seiner Gemeinde, welcher er durch Taten vorangeht. Zwischen den beiden eines Paares herrscht eine geistige Einmütigkeit. Nichts weist auf ein Gespräch oder eine Disputation zwischen den beiden hin. Aber durch die Komposition, die einen im Profil, den anderen en face erscheinen läßt, und durch die nahe Aneinanderrückung wie durch die sich kreuzenden Blicke besteht zwischen ihnen ein geistiger Austausch. Jede Einzelheit sowohl der Farbigkeit wie der Physiognomie trennt sie äußerlich von einander. Während Paulus als würdiger Greis gekennzeichnet ist, spricht sich in Markus der widerstandsfähige Eiferer aus. Und doch leuchtet aus ihrer beider Augen dasselbe Feuer der göttlichen Sendung, das sie zu rechten Propheten und großen Menschen macht. Ihre porträthafte Erscheinung ist trotz aller Naturhaftigkeit durch diese Augen und die übergroße Wucht der Wirklichkeit ins Ueberirdische gesteigert. Ihre Rede ist als die Verkündigung der heiligen Schrift durch den Mund der Reformation aufzufassen. Dadurch, daß Dürer seinen Aposteln die Attribute in die Hände gibt, läßt er die mittelalterliche Tradition bestehen. Aber er überwindet sie, weil seine Figuren die Zeichen nicht als Symbole oder Marterwerkzeuge halten, sondern als Handwerkzeug, um damit ihr Amt auszufüllen. Der Sinn ist aktiv geworden. Kein Mensch kommt auf die Idee, daß Dürers Paulus sein Schwert als Symbol seines Martyriums in der Rechten hält, sondern man fühlt, er würde es im gegebenen Falle benutzen. Es ist in seinen Händen wie ein Symbol für die scharfe Gewalt der Rede.

---

[3]) Klassiker der Kunst: Dürer, S. 79/81.
[4]) L. 51, S. 3.
[5]) Joh. 1, 4.

Grundsätzlich anders ist die Sprache der Propheten von St. Marx in Straßburg[6]). Ikonographisch ist die Gruppe nicht geklärt. Am Hochaltar in Kalkar sind verwandte Prophetenbüsten derselben Zeit um 1500, aber die Spitzfindigkeit des geschulten Redners, wie sie in St. Marx zum Ausdruck kommt, ist hier nicht so lebendig gestaltet. Scharfer Intellekt, westlichem Geiste verwandt, ist die Triebfeder für diese Rede. Mit eisiger Kälte des Verstandes wird hier ohne Beteiligung der Seele disputiert bis zur Vernichtung des Gegners. Eine Vereinigung scheint völlig unmöglich. Die Disputanten begegnen ihrem Partner wie inquisitorische Verteidiger des Dogmas gegenüber einem Haeretiker. Aus der nervigen Hand, die bis in die Fingerspitzen hinein mit Widerstandsgeist erfüllt ist, in der Bewegung des schmallippigen Mundes, dem scharfgeschnittenen ausgehöhlten Gesicht und den aufmerksamen Augen spricht der unbarmherzige Verstandesmensch. — Der Bärtige blickt scharf auf den Disputationsgegner, sein Mund ist beim Sprechen wie zu einem zynischen Lächeln verzogen. Das Sprechen selbst ist in seinem motorischen Verlauf deutlich in der Bewegung der Lippen und dem Spiel der Mundwinkel abzulesen. Der rechte Zeigefinger zeigt in der Blickrichtung, als wollte er seinen Partner damit vernichten. Der Bartlose ist als intellektueller Redner gezeichnet durch den klaren Blick, die zusammengezogenen Brauen, die lange schmale Nase, die dünnen Lippen, die sich wenig aber deutlich bewegen, und durch die explizierende Handbewegung. Aus dieser Form der Rede ist alle irrationale Verbindung zur Ewigkeit geschwunden, und die Redner sprechen vergänglich.

Erasmus Grassers Figuren[7]) an dem Chorgestühl der Frauenkirche in München tragen verwandten Charakter[8]). Obwohl einige der Halbfiguren Werkstattarbeit sind, ist der ganze Zyklus gerade in der Darstellung der Rede sehr einheitlich und bietet ein Bild regster Unterhaltung. Die zerklüfteten Gesichter der Propheten und Apostel disputieren über wichtige Dinge des Lebens. Der Ernst ihrer Haltung ist nicht so kalt, wie die rationale Form der beiden Disputanten in Straßburg. Innere Erregung und kleinteilige Beweglichkeit geht durch die Reihen, die trotz der häufigen Wiederholungen nicht eintönig werden, weil die unerschöpfliche Quelle der Rede immer wieder neue Motive der Bewegung und Belebung liefert. Bald sind sie in ein Zwiegespräch vertieft, bald liegen zwei in heftiger Disputation, ein anderer spricht vor sich hin, während sein Nachbar die weiten Gesten einer Predigt macht. Die meisten sprechen frei, aber einige lesen

---

[6]) Man vermutet einen Zusammenhang mit Nicolaus v. Leyden oder, wie Vöge meint, mit Nicolaus Hagenauer. Abb. L. 104, Taf. 20, 1; 25, 2; 29, 1; 41; 45; 44, 2; 45, 2; 46, 1; 47, 1.

[7]) Wohl 1502 (Halm). Den Zusammenhang mit Grasser untersucht Nagler: Münchner Kunstanzeiger (1865). Abb. L. 45: 78—97.

[8]) Andere Darstellungen an Chorgestühlen sind: Magdeburg um 1345 (Busch: Deutsches Chorgestühl, Lpz. 1928, Abb. 16); am Bamberger Peterschor (ders., Abb. 17—19), Ende 14. Jh.; im Gmünder Münster (ders.) um 1550; im Ulmer Dom (L. 35, Abb. S. 84/88) 1464/74; u. a.

oder halten das Buch geöffnet, aus dem sie einen Text auslegen. Wo die Hände frei sind, zeigen, weisen, explizieren oder blättern sie in der heiligen Schrift. Alle tragen markante und eindringliche Züge. In ihren Bewegungen spricht sich Ueberlegtheit aus, und die Haltung ist trotz der angestrengten Geistestätigkeit lässig. Ein Prophet und ein Apostel disputieren immer miteinander. Dabei sind die Vertreter des neuen Bundes nur durch die wenig wichtigen Attribute der Apostel gekennzeichnet, während die Propheten vielfach ein Buch halten, das sie in das Gespräch einschalten. Die Marterwerkzeuge verlieren bei diesen Redner-Aposteln fast ganz an Bedeutung. Sie sind lediglich Beigaben als Erinnerung an mittelalterliche Tradition.

Die Steinbrustbilder aus Molsheim im Berliner Deutschen Museum sind von der gleichen geistigen Struktur wie die in St. Marx[9]), wenn sich auch in der Wendung der Schultern und des Kopfes wie in den tiefen Falten und Höhlungen des Gesichtes nicht die gewollte Askese spiegelt, sondern schmerzvolle Empfindsamkeit als Rest der vergangenen Zeit. Diese Seelenstimmung begegnet uns verstärkt in dem bäurisch breiten Gesicht des oberbayrischen Petrus von 1515 aus dem Deutschen Museum zu Berlin, der aus einer Oelberggruppe stammt, aber wegen seiner kleinteilig ausgeführten Rededarstellung in unsere Reihe aufgenommen werden kann. Er spricht deutlich ein „E".

Vom Chorgestühl der Fugger-Kapelle[10]) bei St. Anna in Augsburg stammt die Holzbüste von Hans Daucher, und steht heute im Deutschen Museum zu Berlin[11]). In Dauchers Rednern spricht sich am stärksten der Naturalismus des 16. Jahrhunderts aus. „Immer bezeichnet der Naturalismus die Zeit der Gärung, den Punkt, wo der neuen Geistigkeit die vorhandenen Formeln nicht mehr genügen." [12]). Im Daucherschen Werk spricht sich die neue Renaissance-Auffassung von der menschlichen Gestalt aus. Hier sieht uns das Bild eines ruhigen Redners an, der nicht im Kampf eine Lehre zu verteidigen hat, sondern überzeugt von seiner Wichtigkeit zu ruhigen Zuhörern spricht. Nicht die innere Erregtheit der Persönlichkeit ist das Wesentliche, sondern das realistisch gesehene Bild des Redners: Ein beredter Mensch während einer Ansprache, wie er uns heute noch mit seinem Gesichts- und Händeausdruck begegnen könnte. In einer großen Rede vor einer Menge würde sich der Radius der Hand- und Armbewegungen wie die Stimmstärke erweitern. Der Kopf unseres Redners ist leicht geneigt. Die Sprechfalten sind scharf und tief in das fleischige Gesicht eingeschnitten. Die Unterlippe ist vorgeschoben und in einer Phonation gegeben. Das Kinn steht scharf und eckig darunter. Die Augen sind mit wenig innerem Ausdruck nach vorn gerichtet. die

[9]) Pinder: Ca. 1470/75 von einem Schüler Nicolaus Gerhardts. Abb. in L. 84, Taf. 51/52.
[10]) Abb. L. 27, Abb. 37 (um 1515).
[11]) Zwischen 1509 und 1518 (Pinder).
[12]) L. 27, S. 15.

Stirn ist glatt und durch das perückenhafte Haar fast ganz verdeckt. Das wesentlich Andere liegt bei diesem Redner darin, daß er sich zu dem Betrachter wendet und ihn gleichsam zum Zuhören zwingt. Diese Wandlung, welche die mittelalterliche Kunst von der der Renaissance scheidet, wird wiederum gerade in der Darstellung der Rede ganz deutlich. Noch die Tonapostel im Germanischen Museum sind befangen in einer seelischen Vertiefung während ihrer Rede, und ihr Sprechen wendet sich im Grunde nicht an die Menschen, sondern an Gott. Das gilt in erhöhtem Maße von den Aposteln an den Pfeilern von Köln und Nürnberg, wo ich von Beichtgespräch sprach, womit diese Bezogenheit zu Gott ausgedrückt werden sollte. Die Wendung zum Betrachter aber ist keine Neuerfindung Dauchers und seiner Zeitgenossen, sondern ist schon vorbereitet im 14. Jahrhundert in den Werken der St. Marienkirche von Mühlhausen[13]), wo Karl IV. von der Brüstung des Altans zu seinen Untertanen herabredet mit lebendiger Gestik. In Peter Parlers Triforienbüsten im Prager Dom wenden sich die Redner ebenfalls dem Betrachter zu, den sie mit freiem, offnem Blick ins Auge sehen, und so das Ich-Du-Verhältnis von Redendem und Zuhörer schaffen. Nicolaus Gerhardts Graf von Hanau-Lichtenberg neben dem „Bärbele"[14]) erinnert in seinen westlichen Gebärden an die Büsten von St. Marx, mit deren Charakter er zusammenstimmt. Man fühlt und hört gleichsam, den Spott, den er aus zahnlosem Mund ausstreut, während er sich lachend im Barte krault.

Viele nichtapostolische Redner an den Chorgestühlen des 15. Jahrhunderts sprechen alle mit Beziehung zu dem Betrachter, den sie durch Gesten und Blick suchen. — Hier spricht oft eine humanistische Freude an der antiken Rhethorik mit.

Das eigentliche Werk der Reformation ist neben Dürers Bildern Hans Baldung Griens. „Neben Luther steht Hutten, neben Dürer Baldung."[15]) Sein reformatorischer Sinn kommt am deutlichsten in seinem Lutherbild zum Ausdruck, auf dem des Reformators Haupt, über dem die Taube als Symbol des Heiligen Geistes schwebt, vom Heiligenschein umstrahlt ist. Seine Apostel aber zeugen ebenfalls von diesem Geist, denn sie tragen die Gesichter der Reformatoren, die Baldung persönlich kannte. Mit heiligem Zorn schreiten die Apostel seiner Holzschnitte[16]) einher. Jeder ist eine kraftvolle Persönlichkeit und redet zur Gemeinde. Sie sind frei von jeglichem Dogma, denn alle Köpfe und schwungvoll gewandeten Figuren sind ohne Rücksicht auf ikonographische Vorschrift offenbar Bildnisse lebender Persönlichkeiten. — Bei dem Freiburger Hochaltar von 1516 tritt noch hinzu die Gestaltung der Einheit im Zwölfer-Kollegium als Aus-

[13]) 7. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts. L. 85, Abb. 87 und 88.
[14]) 1464: L. 84, Abb. 50.
[15]) L. 14, S. 99, Taf. 27.
[16]) L. 44, Die Holzschnitte sind zwischen 1517 u. 1519 entstanden. Abb. 103/114.

druck der neuen kirchlichen Gemeinschaft, die durch die Bildung der unumschränkten Persönlichkeit verschüttet war. „Das Anatomische wird einer dumpfen natürlichen Würde geopfert."[17])

In schmalen Feldern stehen dicht gedrängt rechts und links von der Marienkrönung die 12 Apostel mit einzelnen nebensächlich behandelten Attributen. Diese sind nur formal von Bedeutung, da sie durch ihren diagonalen Verlauf bindend wirken und den Blick auf die Lichtflecke des Himmels lenken. Im Vordergrunde steht rechts Petrus, links Paulus. Beide sind in Vollfigur gegeben und beherrschen das Bild, weil sie die Figuren ihrer Mitapostel fast völlig verdecken. Sie beide sind die Führer von zwei Gruppen charaktervoller Männer, die eine völlig geschlossene Einheit bilden, ohne daß die Einzelpersönlichkeit unterdrückt wird. Sie wenden sich alle zur Mutter Gottes, schauen sie an und reden von ihr, von Heiligem Geist getrieben, der in den kleinen Flämmchen über den Häuptern allegorisiert ist. Ueber ihnen leuchtet durch schwere Wolken ein himmlisches Licht, von dem die Flammen über ihren Häuptern stammen mögen. Petrus hält seinen riesigen Schlüssel vor dem Leib, während die freie Hand wie verkrampft in seinen Umhang greift. Er spricht nicht, sondern blickt wie seine beiden Nachbarn auf die Christusmutter; aber sein Blick deutet nicht auf mystische Versenkung, sondern blitzt in willensstarker Entschlossenheit. Alle übrigen Gesichter drücken dieselbe Kraft und denselben Willen zur Tat aus. Männer wohnen hier der Marienkrönung bei, die nicht durch äußere Mittel ihre Heiligkeit empfangen — die Heiligenscheine sind nur eine geringfügige Verdeutlichung — sondern durch ihre männliche Haltung, die nur dadurch so kraftvoll ist, weil jeder Einzelne in sich den Hauch göttlicher Größe trägt und ausdrückt. Die Körper und Gewänder, die nur bei den beiden Apostelfürsten in bauschigen Falten gegeben sind, verlieren an Bedeutung vor den ausgeprägten Gesichtern, die schon äußerlich das tragende Element sind. So sehen die Gesichter der deutschen Reformatoren aus, deren ganzes Wesen Ausdruck ihres Rednerberufes ist. Das Wort ist zur Tat geworden.

VII.

Ikonographisches.

Zusammenfassung.

In dem Augenblick, wo Christus den Taufbefehl[1]) ausspricht, nach seiner Auferstehung, bekommen die Jünger den Auftrag, allen Völkern zu lehren und sie zu taufen. Von diesem Augenblick an sind sie die Gesandten Christi, die Apostel, die im Gegensatz zu den nur

[17]) L. 14, S. 72.
[1]) Matth. 28, 19.

begleitenden Jüngern Prediger und Verkünder des N. T. sind. Ihre Aufgabe ist also, zu reden von dem, was sie von Jesus gehört und gesehen haben. Die Rede der Apostel bekommt durch den hohen Auftrag eine neue, ewige Bedeutung; denn für alle Zeiten ragen sie heraus als die direkten Nachfolger Jesu, als die Vertreter Gottes auf Erden. Ihre Rede hat daher keinen Augenblickscharakter, sondern ist Anfang und Symbol für jede Verkündung, die jemals im Christentum noch folgen wird. Wenn die Kunst diese Rede zu gestalten sucht, so versucht sie, die Sprache an sich — frei von individueller Tongebung — zu gestalten. Die Apostel erscheinen als Vorbilder und Symbole des Redners überhaupt.

Neben Matthias, der nach der Apostelgeschichte 1, 21 der Nachfolger von Judas ist, wird Paulus von vornherein als Apostel angesehen. Er spricht die Forderung aus, daß sie die Vorbilder für die Christenheit sein sollen und stellt sie somit an die Stelle, die früher Christus eingenommen hat.

In den übrigen Evangelien bekommen die Jünger den Apostelauftrag bereits zu Jesu Lebenszeit[2]). Markus 6, 7 berichtet, daß immer je zwei und zwei ausgesandt wurden, woraus sich die paarweise Gruppierung in den späteren Darstellungen erklären mag.

Für die bildliche Darstellung ist außerdem das Wort aus Matthäus wichtig: „Sorget nicht, wie oder was ihr reden sollt, denn es soll euch zu der Stunde gegeben werden, was ihr reden sollt. Denn ihr seid es nicht, die da reden, sondern eures Vaters Geist ist es, der durch euch redet."[3]) Die Apostel sind also keine selbständigen Redner, wie es die Propheten waren. In der bildenden Kunst wird die Abhängigkeit vom N. T. durch die Begabe eines Buches dargestellt.

Eine weitere Aufgabe für die Apostel wird in Matthäus ausgesprochen: „Ihr, die ihr seid mir nachgefolgt, werdet in der Wiedergeburt, da des Menschen Sohn wird sitzen auf dem Stuhl seiner Herrlichkeit, auch sitzen auf 12 Stühlen und richten die 12 Geschlechter Israels."[4])

Als Beisitzer des Gerichtes haben die Apostel mitzuberaten und ihre Meinung zu sagen und bei der Durchführung des Urteils den Verdammten oder Seligen die Botschaft des Gerichtes mitzuteilen. Sie sind die Vermittler, die den Gläubigen zu Gott führen. Dafür ist das Jüngste Gericht vom Grabmal Dr. H. Schädels aus dem Jahre 1485 im Germanischen Museum zu Nürnberg das deutlichste Beispiel, denn dort nimmt Petrus die Seligen bei der Hand und führt sie zur Himmelstür.

Die beiden Tätigkeiten des Predigens und des Richtens werden nicht immer streng geschieden, besonders bei Darstellungen des Jüngsten Gerichtes, wo die Apostel als Beisitzer und Verkünder des Wortes zu sehen sind. Das Verhältnis des Erlösers zu seinen Helfern wird symbolisch in der majestas dei dargestellt, bei der im Gegensatz zum Jüngsten Gericht Christus keine Wundmale zeigt. Diese

[2]) Matth. 10, 16, Markus 6. [3]) Matth. 10, 19—20. [4]) Matth. 20, 28.

Darstellung unterscheidet sich von der ersteren dadurch, daß sie nicht wie sie nur auf die Dauer des Gerichtes bezogen werden muß, sondern das ewige Miteinanderwirken von Christus und den Aposteln erfaßt. Mit Recht kann man darin auch ein Sinnbild der Kirche oder der „Gemeinde", wie Luther sagt, sehen. Otto Schlißke[5]) führt in diesem Zusammenhang an, daß die „Apostellehre" um 100 herum ganz allgemein von Aposteln spricht, denen kein Einfluß auf die Leitung der Kirche zukommt und die im Sinne von Missionaren neben die Propheten und Lehrer gestellt werden. Die autoritative Stellung der Apostel wirkt sich, wie er ausführt, seit dem Ende des 1. Jahrhunderts dahin aus, daß Lehren und Einrichtungen der Kirche auf die Apostel zurückgeführt werden. Das ist in den pseudoapostolischen Schriften belegt.

In frühchristlicher Zeit steigert sich das Interesse für die Apostel durch deren Martyrium; besonders Petrus und Paulus erfahren als Apostelfürsten große Ehren im Abendland, wo sie als Statthalter Jesu betrachtet werden[6]). Römische Mosaike und Wandmalereien stellen immer wieder in den ersten Jahrhunderten diese beiden größten der Sendboten Christi dar. Auf dem Mosaik in S. Cosma e Damiano werden sie bezeichnender Weise Anfang des 6. Jahrhunderts als Führer des heiligen Cosmos und Damian zu Jesus dargestellt. Sie sind die Vermittler zwischen den Menschen und dem Himmel durch Tat und Wort[7]).

Die frühe Scholastik, die im 11. Jahrhundert durch Anselm von Canterbury und Berengar von Tours ihren Anfang nimmt, bringt in die mittelalterliche Kunst eine Idee, die für sie bestimmend geblieben ist, wenn sie auch stark gewandelt wird, das ist die Typologie, der die Meinung zu Grunde liegt, daß das N. T. die Erfüllung des A. T. ist[8]). Zunächst werden Zyklen des A. T. anderen des N. T. ohne nähere Uebereinstimmung in Konkordanz gesetzt — begrifflich verknüpft — um dann der krassen Typologie Platz zu machen, wo eine bestimmte Szene des A. T., z. B. die der Aufrichtung der Schlange, einer des N. T., nämlich der Kreuzigung Christi, gegenübergestellt wird[9]).

Von dieser Form der Darstellung werden die Apostel auch erfaßt, indem man sie den Vertretern des A. T. gegenüberstellt, nämlich den Propheten. Dieses Thema wird im 12. und 13. Jahrhundert sehr gebräuchlich und variiert, als Abälard[10]) der Scholastik Methode und Form in der Disputation gegeben hatte. Abälards großer Gegner Bernhard von Clairveaux, der von 1091 bis 1153 lebt, bedient sich zwar auch scholastischer Mittel, aber seine Lehre ist enger an das

---

[5]) L. 92.

[6]) Petrus und Paulus sind in dieser Zeit die einzigen, die Attribute tragen. Beide haben für die Papstgeschichte große Bedeutung.

[7]) S. auch das Dr. Schädel-Grabmal.

[8]) In Deutschland ist dafür ein Beispiel die Bernward-Tür in Hildesheim.

[9]) Das ist auf dem Erfurter Dom-Chorgestühl zu sehen.

[10]) Abälard lebt von 1094 bis 1142.

Dogma gebunden. Da er zuletzt Sieger in dem Streit ist, so erklärt es sich, daß sich besonders in Frankreich, wo der Kampf ausgetragen wird, diese Wandlung auch in der Kunst auswirkt. In dem verschärften Sündenbewußtsein und der Betonung der Kirchlichkeit bei Bernhard tut sich ein Mißtrauen gegen die Dialektik kund, die in der Darstellung der Apostel eine stärkere Neigung zum Repräsentativen annimmt. Hand in Hand mit dieser Erscheinung gehen die Bestrebungen der Bettelorden im 13. Jahrhundert, die vor allem die Festigung des kirchlichen Unterbaues verfolgen. Die Bevorzugung der Apostel für die bildliche Darstellung erklärt sich aus den Predigten des heiligen Franz von Assisi[11]), der die Nachahmung des apostolischen Lebens preist. Doch bleibt das Interesse für die Propheten lebendig, denn der typologische Geist erhält sich[12]). Die sinnfälligste Form der Typologie in der Geschichte der Aposteldarstellung ist die des Fürstenportals in Bamberg, wo die Apostel auf den Schultern der Propheten stehen. Es ist die genaue Entsprechung zu der bekannten Redewendung, daß jemand auf den Schultern eines anderen stehe, und man damit seine geistige Herkunft und Erbschaft bezeichnen will. Der zeitgemäßen Form der Auseinandersetzung entsprechend werden Propheten und Apostel in den Werken der Scholastik disputierend gegeben, während sie in den Anfängen der Typologie als Repräsentanten ihres Testamentes gegenübergestellt werden.

Die typologische Prophetie[13]) z. B. in Chartres wird im 13. Jahrhundert durch die verbale wie in Straßburg ersetzt, wobei die Propheten in freier Rede dargestellt werden, die ausdrücklich betont wird. Im Unterschied zu den Aposteln tragen sie mit wenigen Ausnahmen Spruchbänder, die selten ihren Namen, oft aber die Worte der Prophetie, die sie sprechen, tragen. Repräsentative Propheten der Frühzeit tragen Spruchbänder mit ihren Namen, während die disputierenden oder erregt sprechenden als solche durch die Textaufschrift auf dem Band gekennzeichnet sind[14]). Dabei verändert sich sinngemäß die Form der Bänder, die genau wie die Rede, temperamentvoller und schwungvoller gebildet sind.

Aus dem pseudoaugustinischen Sermo Nr. 240[15]) ist zu entnehmen, wie die Entstehung des apostolischen Credo gedacht ist. Jeder der Zwölf spricht einen Artikel. Das wird in der Malerei auf Reichenau dargestellt. Oft werden in diesen Fällen Propheten den Aposteln gegenübergestellt, die ein entsprechendes Wort sagen, das auf dem Spruchband, das sie tragen, steht.

Die Erklärung für diese Formung liegt in der Liturgie, die derartige typologischen Gegenüberstellungen kannte und vorschrieb.

---

[11]) Franz stirbt 1226 und ist für die bildende Kunst Deutschlands im 13. Jahrhundert.

[12]) L. 46, Bd. III. [13]) L. 20.

[14]) Die Gestalten des Halberstädter Wirkteppichs tragen Spruchbänder mit den Namen der Redner, während die des Nürnberger Teppichs den Inhalt der Rede auf den Bändern zu stehen haben.

[15]) Pseudoaugustinisches Sermo: 1117/30. Vergl. L. 109 und L. 72.

Denn die Liturgie schöpft aus dem Wortschatz der Apostel. Um daran ständig die Gemeinde dringlich zu erinnern, stellt die bildende Kunst die eigentlichen Urheber in den Kirchenräumen vor der Gemeinde auf. Das Bild dieser Apostel wird sich stets nach dem augenblicklichen Stand der Liturgie richten, um mit ihr im Einklang zu bleiben und so den Gläubigen zugänglich zu sein. Damit sind die Apostel-Statuen im Zusammenklang mit dem Altardienst das Symbol für das Fortleben der Erlösungsbotschaft, deren Bewahrerin die Liturgie ebenfalls zu seien hat. Es ist darum kein Zufall, wenn die Wortverkünder immer stärker in den Kirchenraum hineinwandern. Denn nachdem sie aus der fensterarmen romanischen Apsis durch große Fenster der Gotik vertrieben wurden, grüßten sie die Christen außen an den Portalen, um dann langsam wieder in den Kirchenraum einzudringen. Im frühen 14. Jahrhundert wird darauf das kathedralgotische Programm des Portals ins Innere getragen. Diese Wandlung führt jedoch nur Deutschland konsequent durch. Während Frankreich in der Schauwand der großen Portale außen das einladende Programm behält, ist für Deutschland die Erfülltheit des Raumes bezeichnend, wofür besonders Bamberg ein deutliches Beispiel ist, während Magdeburg eine Ausnahme bildet.

Von gleicher Wichtigkeit wie die Liturgie sind die geistlichen Spiele, die — aus der Liturgie hervorgegangen — dieselben typologischen Elemente enthalten. Beide verfolgen das gleiche kirchliche Ziel, sind daher verwandt und beeinflussen sich gegenseitig. Weber sagt: „Was am Altar gesungen und verlesen wird, was Tag für Tag im Stundengebet der Messe . . . immer mit denselben Worten der gläubigen Menge zu Ohren dringt, das lebt in den Darstellungen auf den kirchlichen Geräten, den Einbänden und Illustrationen der liturgischen Bücher, den Meßgewändern und Altarstickereien wieder auf, das hallt in farbigem Echo aus den Bildern der Wände, der Decke, der Glasfenster, Altartafeln wieder" — und wird gestaltet in den Figuren der Portale — „Das war in der abendländischen Kirche der natürliche Ersatz für das Volk, das ja von dem lateinischen Gottesdienst nichts verstand."[16]) Da nun bei der Gestaltwerdung der Liturgie der Legende nach die Apostel und Propheten stark beteiligt waren als erste Verkünder des Wortes, so treten sie in der bildenden Kunst oft auf in dieser Rednertätigkeit, die von dem Ursprung der Liturgie Zeugnis ablegt. Aus den weiteren Ausführungen Webers, die sich auf Sepet stützen, geht klar hervor, welche Rolle das geistliche Spiel für die bildende Kunst spielen mußte. Sie ist teilweise direkt die bildliche Darstellung eines Spieles, das sich langsam aus der Liturgie entwickelt, um sich schließlich aus ihr zu lösen. Z. B. wird das Drama dadurch vorbereitet, daß die Propheten als Zeugen aufgerufen werden. Es folgen heftige Angriffe gegen die Juden, und die Propheten lesen die betreffenden Stellen dagegen. Die steinernen Propheten werden oft lesend dargestellt mit einem

[16]) L. 109 Einl.

Spruchband, auf dem der betreffende Text verzeichnet ist. Im Benediktbeurer Weihnachtsspiel tritt Augustin auf. Auf einer Seite von ihm geht eine Gruppe von Juden unter Führung des Archisynagogus, auf der anderen ziehen die Propheten ein, die ihre Weissagungen sprechen. Der Judenführer verhöhnt die Propheten, worauf eine heftige Disputation zwischen den Propheten und dem Archisynagogus einsetzt, bis Augustin zur Entscheidung angerufen wird, der dann den Befehl zum Beginn des Weihnachtsspieles gibt, das den Beweis für die Richtigkeit der prophetischen Weissagungen liefern soll.

Schlißkes Dissertation[17]) untersucht die Darstellung der Apostel in der deutschen Dichtung Er kommt zu entsprechenden Ergebnissen, wie wir in dieser Arbeit. Er sagt etwa: Vom 9. bis 12. Jahrhundert werden die heiligen Lehrer fest in die Heiligenhierarchie eingebaut. Vom 12. bis 13. Jahrhundert wenden sich die Apostel zueinander und zeigen Ansätze individueller Gestaltung. Schon hier im 13. Jahrhundert läßt sich in der Dichtung der Einfluß der Mystik feststellen, der sich im Marienkult zeigt und stark das Mitleid hervorkehrt. Seine Gegenüberstellung vom Heliand und Otfried hat das Ergebnis: Christus erscheint einmal als König mit seinen Aposteln als Gefolgsmännern und andererseits Christus als Lehrer mit seinen gehorsamen Schülern. Die Auffassung des Otfried ist für die weitere Entwicklung maßgebend geworden. Das trifft für die bildende Kunst ebenfalls zu. Wesentlich ist, daß sich nach Schlißkes Beobachtungen in den Dichtungen Heinrich von Veldeckes und Rudolfs von Ems unter dem Einfluß der Mystik das Apostelkollegium wie in der bildenden Kunst auflöst, und die Vereinzelung der Apostel eintritt, während es in der romanischen Zeit, also im Annolied, in der Kaiserchronik und in Frau Avas „Leben Jesu" als Kollegium im Zentralpunkt steht.

Bei allen Aposteldarstellungen ist zweifellos die Zahl 12 von Bedeutung[18]), was sich auf Chrysologus zurückführen läßt. Der ganze pseudoaugustinische Sermo ist an der Zahl 12 orientiert, wozu die Kalendarien eine deutliche Entsprechung geben; denn zu jedem Monat wird ein Apostel gesellt.

Das Beherrschende im 13. Jahrhundert ist die Disputation, die durch die Scholastik gefördert wird, und in den Bamberg Chorschranken ihre klassische Ausprägung erhält. Die Anordnung ist analog den Ambonen am Eingang des Chores, von denen aus N. T. und A. T. von verschiedenen Stellen im Süden und im Norden verlesen wurden[19]). Die Weissager des A. T. disputieren im Norden, auf der Schattenseite, während auf der gegenüberliegenden Sonnenseite die Prediger des N. T. über eschatologische Fragen streiten. Die Tatsache, daß gestritten wird, zeigt, daß die Autorität des kirchlichen Dogmas nicht mehr voll befriedigend ist. Der Einzelne macht sich Gedanken und will „rational die Erkenntnisse des kirchlichen Glau-

[17]) L. 92. [18]) L. 72, L. 63.
[19]) Die Ambonen sind z. B. in Gernrode erhalten.

bens erfassen", wie Berengar sagt. Harnack[20]) weist in diesem Zusammenhang immer auf den engen Bund hin, den die Scholastik mit der Mystik und dem Bettelorden schließt. Diese verschiedenen Erscheinungsformen entspringen alle Drei dem gleichen Geist, der in Franz von Assisi zum Ausdruck kommt: „Mit Franz und in ihm erfährt die mittelalterliche Menschheit die volle Gewalt der jedem Einzelnen innewohnende Gefühlskraft, und diese innere Erfahrung führt eine von den dogmatischen Allgemeinbegriffen sich befreiende erste Erkenntnis des eigenen Wesens mit sich." Diese Erkenntnis wird im Disput Gestalt. Es bleibt aber ein Gespräch Gleichgesinnter. Mit Recht weist Weese darauf hin[21]): „daß die Kunst im Disput zum ersten Mal Anlaß findet, die primitiven Fälle sozialer Gemeinschaft durchzudenken", und das Aufeinandereingehen zweier geistiger Menschen in der Rede zu gestalten. Der Künstler wollte die Macht der Rede formen, die bei den Aposteln die Lehre des Menschsohnes verbreiten will, und bei den Propheten der direkte Ausdruck der Gottesstimme oder die Hinweisung auf den Erlöser Christus ist. Trotz der Erdnähe, in der die Bamberger Sprecher stehen, wird der Hauptakzent stets auf den geistigen Austausch gelegt. Die Mittel, den akustischen Vorgang sichtbar zu machen, beschränken sich auf Gestik und Gebärde, während der Mund nur wenig geöffnet wird. Das ist in der ganzen Entwicklung mit Ausnahme der Elfenbeine aus der ottonischen Zeit und der Liuthard-Gruppe bis ins 13. Jahrhundert zu beobachten[22]). Der Redegestus, bei dem die Hand dem Zuhörer fast beschwörend entgegengehalten wird, ist bei Christus von Anfang an da und kann auf spätantike Redner- und Lehrerdarstellungen zurückgeführt werden[23]). Er hat etwas Feierliches, und obgleich er die Gebärde einer Lautung versinnbildlichen soll, sehr viel Ruhiges. Er ist von Christus auf seine Nachfolger übergegangen, die ihn nicht in allen Fällen genau so streng anwenden. Sie zeigen oft die ganze Hand nach vorn statt der drei Schwurfinger[24]). Die Bedeutung des Redegestus ist: Im Namen Christi grüße ich die Gemeinde[25]). Daneben erscheint die Bewegung des Zeigens auf das Buch, von dem der Betreffende spricht. Sie zeigen dabei entweder mit dem Zeigefinger oder weisen mit der ganzen Hand darauf. Die wunderbare Beredtheit der Hände erreicht es, daß ein Mensch als Redner und zwar als ein ganz bestimmter Rednertypus gekennzeichnet ist. Die Gesten können klein und nahe am Körper sein, sie können groß- und weit aus-

[20]) L. 46, Bd. III, S. 521.

[21]) L. 110, S. 183.

[22]) Also bei den Quedlinburger und Münchner Elfenbeinen mit den Tierkreis-Aposteln.

[23]) Auf der römischen Platte des 3. Jahrhunderts im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Nr. 3262.

[24]) Dadurch wird man an unseren heutigen Gruß erinnert, der auch ohne Wort beredt dem anderen im Namen des Führers und damit einer großen Gemeinschaft den Gruß bietet.

[25]) Eine Parallele ist im Ritus der deutschen Rechtspflege zu beobachten. (Frh. v. Künsberg). L. 62.

schweifen, sie können zarte Schwingungen bis in die Glieder der Finger tragen, sie sind oft die Zeugen eines eiskalten Verstandes, wenn die knochigen Finger explizierend einander an den Kuppen leicht berühren, oder sie legen von Plumpheit und Roheit ein beredtes Zeugnis ab. Bis ins 13. Jahrhundert begnügt sich die Kunst mit diesem Mittel zur Darstellung der Rede, und es herrscht starke Zurückhaltung im mimischen Ausdruck des Redevorganges. Man wird hierbei stets die formverpflichtende Kraft des Stiles fühlen, die mit der geistigen Einstellung parallel läuft. Dehio sagt: „Kunst ist Notwendigkeit aus dem Wollen der Zeit." Ein dynamischer Stil gibt einer Rededarstellung Schwung und Ueberzeugungskraft, während ein statischer seine Figuren kalt, abweisend und starr bildet. So hat z. B. die frühromanische Kunst gegenüber der Spätantike bewußt ihren Stil reduziert, um auch darin die Abwendungen vom Irdischen begreiflich zu machen. Hier herrscht also zunächst eine streng dogmatische Ikonographie vor, die sich über die Gestalten senkt und jede Charakterdarstellung unmöglich macht. Sie kann erst lebendig werden in einer Zeit, in welcher der Stil die Kraft besitzt, die Ikonographie zu durchsprengen. Für diesen Vorgang bietet sich formal und geistig die Darstellung der Rede geradezu an; denn eine Lautung trägt stets personellen Charakter und kann auf die Dauer nicht in ein festes Schema gepreßt werden. Diese Wandlung zum Sieg des Individuums sahen wir im Beginn des 13. Jahrhunderts aufkommen. Die Disputation trägt a priori den Keim in sich, das Sakrale ins Profane zu ziehen. Bamberg stellt eine vollkommene Synthese dar, aber in der folgenden Zeit spielt sich ein dauernder Kampf zwischen beiden ab, der durch Realismus einmal für das Profane, durch Spiritualismus und reine Mystik für das Sakrale entschieden wird.

Grundsätzlich aber repräsentieren die Apostel das, was die Menschen die ewige Kirche nennen, das Reich Gottes oder „die Behausung Gottes im Geist" im Sinne des Pauluswortes, das Suger einmal anführt: „So seid ihr nun nicht mehr Gäste und Fremdlinge, sondern Bürger mit den Heiligen und Gottes Hausgenossen, erbaut auf den Grund der Apostel und Propheten, da Jesus Christus der Eckstein ist; auf welchem der ganze Bau ineinandergefügt wächst zu einem heiligen Tempel in dem Herrn, auf welchem auch ihr miterbauet werdet zu einer Behausung Gottes im Geist."[26]) Diese Art der Repräsentation kommt nicht nur in der starren Haltung der Apostel zur Auswirkung, sondern stärker in der zurückhaltenden Art, wie die Rede gestaltet ist. Theologische Sprache ist besonders in der Liturgie immer konservativ in der Darstellung des Sakralen, weil sie Ausdruck des Kultes ist, der Himmel und Erde verbindet. Das Kultische, in dem das Göttliche mit dem Irdischen in Verbindung tritt, muß in seiner Form stetig sein, um der Heiligkeit der Handlung gerecht zu werden und ein Symbol für die Ewigkeit der heiligen Gemeinde Gottes zu sein.

[26]) Eph. 2, 19. Das Zitat von Suger führt Gall an. (L. 33, Anh. S. 99.)

Neben den Aposteln der reinen Repräsentation[27]) gibt es die Gattung von Aposteln, die feierlich von Gottes Wort reden, die predigen oder lehren. Sie haben, da sie von den höchsten Dingen reden und ebenfalls Repräsentanten der Kirche darstellen, feierliche Haltung, aber bei ihnen wird der Beruf des Redners deutlich — allerdings des Redners, der nach Jesu Worten nicht selbst redet, sondern durch den Geist Gottes. Die dritte Gattung umfaßt die Darstellung, in denen die Apostel miteinander reden oder disputieren[28]). Sie ist vorwiegend nach 1200 in Deutschland vertreten, während sie in Frankreich ein halbes Jahrhundert früher liegt. Diese Form des Gespräches bildet das Individuum aus und zeigt den Menschen in lebhafter Bewegung.

Das 14. Jahrhundert betont das Repräsentative im Sinne des Apostelwortes und verbindet es mit einem anders gearteten Individualismus. Er entsteht nicht aus der Behauptung und Aeußerung des Einzelnen nach außen hin, indem er sich mit der Außenwelt auseinandersetzt, sondern durch die Einkehr in sich, die den Abschluß von den anderen Menschen zur Folge haben muß[29]). Die Apostelstatuen treten vor die Pfeiler und sind nur durch die Idee verbunden, die Suger in seiner Baubeschreibung von St. Denis erwähnt: „In der Mitte hoben 12 Säulen, entsprechend der Zahl der Apostel und ebensoviel in den Seitenschiffen, die Zahl der Propheten kennzeichnend, den Oberteil des Gebäudes empor."[30]) Die alte Symbolik wird also im 14. Jahrhundert verdeutlicht. Wo aber die Apostel die Pfeiler der Kirche bilden, ist jeder eine Einzelerscheinung, wenn auch der ganze Kirchenraum alle in einem Ganzen zusammenhält. Zum Zeichen ihrer Würde tragen sie von nun an große Attribute, die sie als die bestimmte Apostelpersönlichkeit kennzeichnen. Trotz der getrennten Aufstellung an den weit voneinander stehenden Pfeilern ist das Gesicht des Zyklus unpersönlicher als das des 13. Jahrhunderts, wo bei der Aneinanderrückung der Figuren eine schärfere Ausprägung des Einzelnen notwendig war. Die Statue des 14. Jahrhunderts „ist weniger einprägsam, weniger individuell, vielfach infolge einer entfernenderen Aufstellung im Architekturverbande weniger sichtbar", sagt Beenken[31]). Innerlich sind die Figuren durch den Geist der Mystik geprägt. Sie ist eine „passio dei" des Einzelnen, predigt die persönliche „Entwerdung" in Gott, und die Verbindung zur Kirche versucht sie durch die Verkündung der Gnade wiederherzustellen, durch welche erst die Entmaterialisierung des Menschen möglich wird, die notwendig ist für die Geburt des Sohnes im Menschen[32]). Es steht sich gegenüber eine aristokratische Form des Gottgenießens und das Gemeinschaftsleben der Kirche, das sich im Mönchtum die sinnfälligste Form gestaltet hat. Die Apostel dieser Zeit sind gezeich-

[27]) Gustorf.
[28]) Bamberg.
[29]) Köln, Nürnberg.
[30]) 1145. Ebenfalls bei Gall erwähnt. Anh. S. 99 (L. 33).
[31]) L. 7.
[32]) L. 23.

net durch diesen geistigen Zwiespalt und ihre Gestalten erscheinen allegorisch durch ihre Attribute, repräsentativ durch ihre Aufstellung und sprechend durch die Ausgestaltung des mimischen Redevorganges. Das Wesentlichste für die Wandlung der Rednertypen in der Mystikzeit ist die Tatsache, daß sich diese Epoche von den Aposteln und Propheten abwendet. Die Mystik hat in erster Linie ein Interesse am Leiden des Menschen Jesus, und alle eigentlichen Werke ihres Jahrhunderts entspringen aus dem Willen zur Nachfolge aus dem Geiste des Mitleidens. „Sie will", wie sich Pinder ausdrückt, „die Vergegenwärtigung der Leiden"[33]) haben und schafft sich Andachtsbilder. Das Mit-Leiden ist, wie Passarge[34]) betont, entscheidend für die Mystik. Es ist erklärlich, daß eine Zeit, die von 1347 bis 1355 den schwarzen Tod hat erleben müssen, vom Leiden gekennzeichnet ist.

Harnack schreibt: „Die Einführung der passionierten individuellen Frömmigkeit der mönchischen Theologen in die Laienkreise löste die mittelalterliche Gesellschaft, Ordnung, die mittelalterliche Welt auf."[35]) Da die Propheten und Apostel Repräsentanten und Personifizierungen dieser mittelalterlich-kirchlichen Welt waren, mindert diese Entwicklung zwangsläufig ihre Rolle auch in der bildenden Kunst. Als Kollegium sind sie nicht mehr von unbedingter Notwendigkeit. Es bleibt nur noch in den Zyklen an den Kirchenpfeilern oder auf den unzähligen Predellen unter den Schreinen bestehen. Man interessiert sich auch bei ihnen für die Leiden, die sie durchgemacht haben, und wie sie in Betrachtung der Leiden Jesu ihre eigenen Schmerzen haben ertragen können. Daher sind die Marterwerkzeuge im 14. Jahrhundert wichtig, und die Züge der Apostel so empfindsam schauend gegeben. Die Apostel sind nicht mehr kraftvolle Charakterspieler wie im 13. Jahrhundert. Sie sind mitleidende und Mitleid erheischende abstrakte Attributträger, die als eine Art Säulenheilige mit einer Tendenz zum Heraldischen ausschließlich Träger ihrer Marterwerkzeuge sind.

Die angedeutete Wandlung bezieht sich nur auf die Apostel; denn die Propheten bleiben sich innerlich und äußerlich ständig gleich. Sie haben das Spruchband als Attribut. Sie tragen es ostentativ vor der Brust in beiden Händen oder lassen es sichtbar in der Luft schwingen, wodurch der Versuch gemacht ist, den Schall optisch zu versinnlichen, die Schallwellen zu gestalten, die zwischen zwei Menschen oder zwischen den Propheten und dem Volk hin und her schwingen und dadurch eine Gemeinschaft zwischen Sprecher und Zuhörern schaffen.

Das 15. Jahrhundert hält zunächst an der besprochenen Form um 1400 fest. Die rauschenden Gewänder, die seit dem 14. Jahrhundert Ausdrucksträger sind, und die durchfurchten Gesichter bilden einen

---

[33]) L. 85, S. 41.
[34]) L. 82.
[35]) L. 46, Bd. III, S. 448.

Einklang. Riemenschneider und Veit Stoß gehören noch zu dieser Art, deren Apostel in großartiger Form die inneren Nöte des mittelalterlichen Menschen zeigen. Mit dem ersten Einfluß der Renaissance macht sich von Neuem ein Zug ins Individuelle bemerkbar, der nun nicht durch äußere Mittel, wie Attribute gezeichnet ist, sondern durch die Psyche des Einzelnen, der Rede. In demselben Augenblick wenden sich die Apostel wieder zueinander und reden in Zwiesprache. Während aber die Werke der Scholastik einen allgemeinen Charakter trugen, wodurch man die Apostel als Vertreter der ewigen Kirche empfand, bekommen sie im 15. Jahrhundert ein zeitgebundenes Gesicht dadurch, daß sie porträthaft — einmalig geschaffen sind. Diese Prediger sind Beamte der irdischen Kirche, die unmittelbar zu den Zuhörern ihrer Zeit sprechen. Daher ist es notwendig, daß die Gestaltung des Sprechvorganges, die früher wenig wichtig war, jetzt peinlichst genau ausgeführt wird[36]). Man fühlt: die Unbedingtheit der Lehre ist erschüttert. In der Renaissance verbindet sich die Kunst mit der Wissenschaft, ist nicht mehr ausschließlich Ausdruck eines Glaubens, sondern wird gestaltet aus einem aesthetischen Formideal heraus, das seine Werke an den Maßen des menschlichen Körpers mißt.

Darin ist die deutsche Kunst äußerst zurückhaltend, aber was auch ihr eine völlig neue Richtung gibt, ist die Emanzipation der Künstlerpersönlichkeit, die auch die Erklärung gibt für den Wandel in der Aposteldarstellung. Die Apostel sprechen nicht mehr mittelalterlich-zeitlose Worte der Ewigkeit, die sie an eine unbedingt gläubige Gemeinde richten, sondern sie sprechen menschlich und zeitentsprechend zu jedem Einzelnen, bereit zum Gedankenaustausch. — Sie sprechen evangelisch. In der Tätigkeit der Dominikaner ist diese Form der Rede seit dem 13. Jahrhundert vorbereitet. Sie prägt sich zunächst in der Mystik zurückhaltend aus, und kommt erst im 15. Jahrhundert zum eigentlichen Durchbruch. Genau wie der Meister nicht mehr vollkommen an seine Gemeinschaft, die Hütte, gebunden ist, und auch die Fesseln der Zunft abzuwerfen beginnt, so sind seine Gestalten freie Individuen. Ein Künstler wie Dürer macht sich durch seine Leistung und Persönlichkeit frei von der Zunft, und damit enthebt er sich der Verbürgerlichung, die die Kunst um 1500 bedroht. Die Renaissance bringt eine Säkularisierung unseres Themas mit sich, aber die Apostel der Reformation vertreten eine Kirche, die sich auf das persönliche Bekenntnis und den Glauben jedes Einzelnen aufbaut. Die Reformation bringt den Höhepunkt für die freie Rede des Predigers, der sich an die Gemeinde wendet. Durch sie greift eine neue Steigerung der Redetätigkeit auch in der Darstellung der bildenden Kunst Platz. Im 13. Jahrhundert stand das gelehrte Zwiegespräch im Mittelpunkt, während die Reformation, die den Gedankenaustausch zweier Gottesmänner auch kennt, größeres Interesse an der Predigt

[36]) Die Prediger der Inquisition im St. Marx-Hospital zu Straßburg sind dafür ein Beispiel.

zeigt. In Werken von Cranach dem Jüngeren tritt eine abstrakte Allegorie hinzu, welche die Verbindung von Christus zu Luther materiell und grob-sinnlich durch einen Blutstrahl gestaltet, der von den Wundmalen des Erlösers auf den Reformator fließt. Doch in den Bildern von Dürer, Vischer und Baldung Grien treten uns kraftvolle Persönlichkeiten entgegen, die des Gottes voll mit eigener Verantwortlichkeit vor ihre Gemeinde treten. Unter den Wirkungen der deutschen Reformation, die etwas völlig anderes ist, als die Renaissance Italiens, weil sie ihren Ursprung im Religiösen hat, vollendet sich die Entwicklung, die wir betrachteten — vom Repräsentativen der dogmatischen Rede, durch das Wirken des ersten Zweifels in der Zeit der Scholastik, das sich in der Disputation spiegelt, zur Vereinzelung und dem Beichtgespräch der Mystik hin zur Rede der Persönlichkeit im 15. und 16. Jahrhundert. Der Künstler und seine Gestalten brauchen schließlich nicht mehr die unumschränkte Befürwortung und Hilfe des kirchlichen Dogmas. Denn die eigentliche Kirche lebt in jedem Einzelnen durch seinen Glauben, während die weltliche Kirche eine menschliche Institution ist. Beide: der Schaffende und die von ihm Geschaffenen treten direkt vor Gott — sie sind erfaßt von dem Gedanken des allgemeinen Priestertums der Gläubigen, wodurch Luther den Deutschen ihre persönliche Freiheit wiederschenkte. Unter den Künstlern der Zeit aber übernimmt Dürer die Führung. Er ist der Prediger des Evangeliums in der bildenden Kunst. Seine Apostel verkünden in persönlichster Form dem evangelischen Deutschland die neue Lehre.

Literaturverzeichnis.

(Im Text mit „L" bezeichnet.)

1. Adler, Fritz: Stralsund. Bln. 1926.
2. Artelt, Walter: Die Quellen der mittelalterlichen Dialogdarstellungen, Diss. Frkfurt. 1933.
3. Baum, Julius: Die Malerei und Plastik des Mittelalters. Handb. d. Kunstw. 1924/30.
4. Beenken, Hermann: Schreine und Schranken. Jahrb. f. Kunstw. 1923.
5. —, Die romanische Skulptur in Deutschland, 11. und 12. Jahrhundert. Lpz. 1924.
6. —, Die Bildwerke des Bamberger Doms aus dem 13. Jahrhundert. Bonn 1925.
7. —, Bildhauer des 14. Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben. Lpz. 1927.
8. Bernath, M.: (Woltmann und Woermann): Malerei des Mittelalters. Lpz. 1916.
9. Bier, Justus: Tilman Riemenschneider. Augsb. 1930.
10. Boeckler, Albert: Die Regensburg. — Prüfeninger Buchmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts. Mch. 1924.
11. Clemen, Paul: Die romanischen Monumentalmalereien der Rheinlande. Düsseld. 1916.
12. —, Die gotische Malerei der Rheinlande. Düsseld. 1931.

13. Creutz, Max: Anfänge des monumentalen Stils in Norddeutschland. Köln 1910.
14. Curjel, Hans: Hans Baldung Grien. Mch. 1923.
15. —, Holzschnitte des Baldung Grien. Mch. 1924.
16. Dechamps, Paul: Die romanische Plastik in Frankreich. Lpz. 1930.
17. Dehio, Georg: Geschichte der deutschen Kunst. Bln.-Lpz. 1921.
18. —, Das Straßburger Münster. Mch. 1922.
19. Demmler, Theodor: Der „arme Mann" von Straßburg. Pantheon Jan. 1935.
20. Dobschütz, v. Ernst: Prophetenbilder. Gießen 1918.
21. Doering, Oskar: Romanische Malerei in deutschen Landen. 1927.
22. Dvorak, Max: Aus: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Idealismus in der gotischen Skulptur und Malerei. Mch. 1924.
23. Eckhardt, Meister: Buch der göttlichen Tröstung. Herausgeg. von Phil. Strauch 1933.
24. Ernst, R.: Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens. Prag 1912.
25. Falke-Schmitt-Swarzenski: Der Welfenschatz. Fkf. 1930.
26. Feulner, Adolf: Peter Vischers Sebaldusgrab in Nürnberg. Mch. 1924.
27. —, Die deutsche Plastik des 16. Jahrhunderts. Mch. 1926.
28. Ficker, Johannes: Die Quellen für die Darstellung der Apostel. Lpz. 1887.
29. —, Bedeutung der altchristlichen Dichtung für die Kunst. Lpz. 1890.
30. Förster, Otto: Der Dom zu Köln. Deutsche Bauten 1925.
31. Fries, Walter: Fränkische Bildteppiche im Germ. Nat. Mus. Zeitschrift f. bildende Kunst. 1926/27.
32. —, Die St. Sebalduskirche in Nürnberg. Deutsche Bauten 1928.
33. Gall, Ernst: Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland. Lpz. 1925.
34. Garber, Joseph: Die romanischen Wandgemälde Tirols. Wien 1928.
35. Gerstenberg, Kurt: Das Ulmer Münster. Deutsche Bauten 1926.
36. —, Die St. Lorenzkirche in Nürnberg. Deutsche Bauten 1928.
37. Giesau, Hermann: Der Dom zu Magdeburg. Deutsche Bauten 1924.
38. —, Der Dom zu Halberstadt. Deutsche Bauten 1929.
39. Ginhart-Grimschitz: Der Dom zu Gurk. Wien 1930.
40. Glaser, Curt: Die altdeutsche Malerei. Mch. 1924.
41. Goldschmidt, Adolf: Die Elfenbeinskulpturen aus dem 8.—13. Jahrhundert. Bln. 1914/26.
42. —, Die deutsche Buchmalerei. Mch. 1928.
43. Hagen, Oskar: Matthias Grünewald. Mch. 1922.
44. —, Hans Baldungs Rosenkranz, Seelengärtlein, Zehn Gebote, Zwölf Apostel. Mch. 1928.
45. Halm, Philipp Maria: Erasmus Grasser. Augsb. 1927.
46. Harnack, Adolf: Dogmengeschichte. Lpz. 1893.
47. Hartmann, Paul: Die gotische Monumentalplastik in Schwaben. Mch. 1910.
48. Haseloff, Arthur: Eine thüringische Malerschule. Straßb. 1897.
49. —, Vorromanische Plastik in Italien. 1930.
50. Hauck, Albert: Kirchengeschichte Deutschlands. Lpz. 1913.
51. Heidrich, Ernst: Dürer und die Reformation. Lpz 1909.
52. —, Altniederländische Malerei. Jena 1924.
53. Heise, Georg: Norddeutsche Malerei. Lpz. 1918.
54. Hieber, Hermann: Die Miniaturen des frühen Mittelalters. Mch. 1912.
55. Janitschek, H.: Geschichte der deutschen Malerei. Bln. 1890.
56. Jantzen, Hans: Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts. Lpz. 1925.
57. —, Das Münster zu Freiburg. Deutsche Bauten 1929.
58. Josephi, Walter: Die Güstrower Domapostel. Rostock 1931.

59. Karlinger, Hans: Die hochromanische Wandmalerei in Regensburg. Mch. 1920.
60. Kautzsch, Paul: Der Mainzer Bildhauer Hans Backoffen und seine Schule. Lpz. 1911.
61. Köhler, W.: Die karolingischen Miniaturen. Denkmäler deutscher Kunst. 1930.
62. Künsberg, Frh. v. Eberhard: Deutsche Rechtsaltertümer.
63. Künstle, Karl: Ikonographie der Heiligen. Freib. 1926
64. Kurth, Betty: Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern. Mch. 1923.
65. —, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters. Wien 1926.
66. Laborde, Comte de, A.: La Bible moralisée. Paris 1911/27.
67. Laib-Schwarz: Biblia pauperum. Freib. 1892.
68. Lill-Halm: Bildwerke des Bayr. Nat. Mus. Augsb. 1924.
69. Lücken, v.: Burgundische Skulpturen des 11. und 12. Jahrhunderts. Jahrb. f. Kunstw. 1923.
70. Lutze, Eberhard: Studien zur fränkischen Buchmalerei im 11. und 12. Jahrhundert. Diss. Halle gedr. 1931.
71. —, Die fränkische Buchmalerei im 1. Drittel des 13. Jahrhunderts. Münch. Jahrb. 1932.
72. Mâle, Emil: Kirchliche Kunst des 13. Jahrhunderts. Paris 1902.
73. Martin, Kurt: Die Nürnberger Steinplastik im 14. Jahrhundert. Bln. 1927.
74. Medding, W.: Herkunft und Jugendwerke des Claus Sluter. Zeitschr. f. Kunstgesch. Bd. III, Heft 6. 1934.
75. Möhle, Hans: Die romanische Bildhauerschule des Bamberger Doms und ihre Beziehungen zur Malerei. Straßb. 1927.
76. Mölbe, v. d., W. H.: Darstellung des Jüngsten Gerichtes an den romanischen und gotischen Kirchenportalen Frankreichs. Lpz. 1911.
77. Müller-Abensberg: Der Meister der Kreuzigungsgruppe in der Burgkapelle zu Landsberg. Jahrb. f. Kunstw. 1923.
78. Naegele, Anton: Das Gmünder Münster. Augsb. 1926.
79. Nagler, G. K.: Erasmus Grasser. Münch. Kunstanz. 1865.
80. Neumann, W. A.: Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg. Wien 1891.
81. Panofsky, Erwin: Die deutsche Plastik des 11.—13. Jahrhunderts. Mch. 1924.
82. Passarge, Walter: Das deutsche Vesperbild im Mittelalter. Köln 1924.
83. —, Der Dom und die Severikirche zu Erfurt. Deutsche Bauten 1926.
84. Pinder, Wilhelm: Die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts. Mch. 1924.
85. —, Die deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts. Mch. 1925.
86. —, Der Bamberger Dom und seine Bildwerke. Bln. 1927.
87. —, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter b. z Ende d. Ren. Handb. d. Kunstw. 1924/29.
88. —, Die Kunst der deutschen Kaiserzeit, Leipzig 1935.
89. Preuß, Hans: Die deutsche Frömmigkeit im Spiegel der bildenden Kunst. Bln. 1926.
90. Reinhardt, Hans: Das Münster zu Basel. Deutsche Bauten 1928.
91. Saxe: Dialog als Thema der christlichen Kunst, Wiener Jahrb. f. Kunstgesch. N. F. Bd. II (XVI), Wien 1925.
92. Schlisske: Die Apostel in der deutschen Dichtung. Diss. Münster gedr. 1931.
93. Schmarsow, August: Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten. Lpz. 1903.
94. Schmitt, Otto: Die gotischen Skulpturen des Straßburger Münsters. Fkf. 1924.

95. —, Die gotischen Skulpturen des Freiburger Münsters. Fkf. 1926.
96. Schmitz, Hermann: Bildteppiche. Bln. 1922.
97. Stange, Alfred: Deutsche Kunst um 1400. Mch. 1923.
98. —, Beitrag zur sächsischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts. Münch. Jahrb. 1929.
99. —, Deutsche romanische Tafelmalerei. Münch. Jahrb. 1930.
100. —, Deutsche Malerei der Gotik. Bln. 1934.
101. Swarzenski, Hanns: Vorgotische Miniaturen. Blaues Buch 1927.
102. Vitry-Aubert: Die gotische Plastik Frankreichs. Mch. 1929.
103. Vöge, Wilhelm: Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter. Straßb. 1894.
104. —, Nicolaus Hagenower. Freib. 1931.
105. Volbach, W. F.: Mittelalterliche Elfenbeinarbeiten. Bln. 1922.
106. Waetzoldt, Wilhelm: Deutsche Wortkunst und deutsche Bildkunst. Deutsche Abende, 2. Vortrag. Bln. 1916.
107. —, Einführung in die bildenden Künste. Lpz. 1912.
108. Waldmann, Emil: Das Rathaus zu Bremen. Deutsche Bauten 1931.
109. Weber, Paul: Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst. 1894.
110. Weese, Arthur: Die Bamberger Domskulpturen. Straßb. 1914
111. Wernicke, Konrad: Die bildliche Darstellung des apostolischen Glaubensbekenntnisses in der deutschen Kunst des Mittelalters. 1887.
112. Wilm, Hubert: Die gotische Tonplastik in Deutschland. Augsb. 1929.
113. Winkler, Friedrich: Die altniederländische Malerei. Bln. 1924.
114. Witte: 1000 Jahre deutsche Kunst am Rhein, Berlin 1932
115. Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Mch. 1915.
116. Worringer, Wilhelm: Formprobleme der Gotik. Mch. 1922.
117. Zimmermann, E. H.: Vorkarolingische Miniaturen. Bln. 1916.
118. —, Nürnberger Malerei 1350/1450. Anz. d. Germ. Nat. Mus. Nürnberg 1932.

Lebenslauf.

Im Pfarrhause zu Walsleben (Mark) wurde ich, Hans Peter Joachim Christian, meinem Vater, Martin Lutze, und seiner Ehefrau Gertrud, geb. Fielitz, am 1. 6. 1911 geboren. 1916 ging mein Vater nach Berlin. Im Reformrealgymnasium zu Reinickendorf, das ich seit 1917 besuchte, bestand ich am 3. 3. 1930 die Reifeprüfung.

Anschließend studierte ich drei Semester in Heidelberg Deutsch, Kunstgeschichte, Geschichte, Sport und Philosophie, wandte mich im Wintersemester 1931 nach Halle, verbrachte das Sommersemester 1932 in Rostock und kehrte nach Halle zurück und bestand dort am 26. 6. 1935 die Doktorprüfung.

Ich habe Vorlesungen und Uebungen folgender Herren gehört:
in Heidelberg: C. Neumann, Schrade, Griesebach, Rickert, Hampe, Panzer, Günthert, Gundolf.
in Halle: Waetzoldt, Gerstenberg, Frankl, Giesau, Schürer, Schardt, F. J. Schneider, Baesicke, Holtzmann, Kaehler, Wittsack.
in Rostock: Sedlmeyer, Schüßler, Golther, Flemming.